القاهرة

أدب . فكر . فن .

تصدر منتصف كل شهر — العدد ٩٢ ● ٩ رجب ١٤٠٩ هـ ● ١٥ فبراير ١٩٨٩ م — AL-QĀHIRAH

● الثمن ٥٠ قرشاً ●

(الملف الثالث والأخير) عن نجيب محفوظ

فى هذا العدد : مفهوم الابداع عند نجيب محفوظ ● مفهوم التجديد عنده ● المكان أداة ودلالة فى رواياته ● عالمه الروائى بين السياسة والتاريخ ● البطل الشعبى فى رواياته ● المرأة فى إبداعه الروائى ● ملحمة الحرافيش ● صباح الورد ● يميت ويحيى ● الفتوات والحرافيش بين الفيلم والرواية .



من بينال القاهرة الثالث

أقوال من وعن نجيب محفوظ

حوار مع الكاتب الأمريكى نورمان ميللر

بالاضافة إلى الأبواب الثابتة : قصة ● شعر ● مسرح ● سينما ● مكتبة ● فنون تشكيلية



إن تكريم نجيب محفوظ بجائزة نوبل هو تكريم عالمى للأدب العربى



نجيب محفوظ

الفنان السويدى بريار فورسبرج

ارته للقاهرة

القاهرة

فى هذا العدد

القاهرة

الثمن ٥٠ قرشاً

الأسعار في البلاد العربية

الكويت ٥٠٠ فلس . الخليج العربى ١٤ ريالاً قطريا . البحرين ٨٠٠ فلس . سوريا ١٤ ليرة . لبنان ٢٥ ليرة . الأردن ٥٠٠ فلس . السعودية ٥ ريال . السودان ٢٣٥ قرش . تونس ٢٨٠ر١ دينار . الجزائر ١٤ ديناراً . المغرب ٥٠ر١٢ درهم . اليمن ١٠ ريالات . ليبيا ٨٠٠ر٠ دينار . الدوحة ٨ ريال . الإمارات العربية ٨ درهم . غزة القدس ٥٠ سنت .

الاشتراكات من الداخل

. عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرشا ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك بإسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

الاشتراكات من الخارج

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد . و ٢٨ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد ، البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات

مجلة القاهرة ○ الهيئة المصرية العامة للكتاب ○ كورنيش النيل ○ رملة بولاق ○ القاهرة
تليفون : ٧٦٤٢٧٦ / ٧٧٥٦٤٩ / ٧٧٥٠٠٠

- **جميع المراسلات باسم رئيس التحرير ◆**
- **الدراسات تعبر عن آراء أصحابها فقط ◆**
- **يخضع ترتيب المواد لاعتبارات فنية ◆**
- **أصول المواد لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر ◆**

انكسار بطل يميت ويحيى عند نجيب محفوظ

قبل أن يهتدى نجيب محفوظ إلى الجنس الأدبى الأمثل والأنسب لطاقاته الخلّاقة، ومكوّناته النفسية والاجتماعية، أخذ يتردّد فى جولة قلمية ــ لم تَدُم طويلاً ــ على الشعر، والفلسفة، والسياسة، والتاريخ، بحثاً عن ذاته الإبداعية .. إلا أنه لم يتابع الكتابة فى كل مجال تحاور معه من قبل، وإنما اهتضمت مواهبه أصول تلك المجالات، وتمثّلتها فى جنس أدبى واحد، عكف على تجويده ومتابعة تحركاته التجديدية والأنتكاسية على مسرح التعبير الفنى فى الداخل والخارج، حتى أينعت رواياته ومواليدها الأقصوصية، وقد توافرت فى صنعتها، مذاقات الشعر، والفلسفة، والسياسة، والتاريخ، والإجتماع ... والفن.

وقبل أن يلج نجيب محفوظ ميدان التأليف المسرحى بتجاربه المحدودة، كان اسمه قد سبق إلى التعريف به، أدباء مجتهدون، قاموا بإعداد أهمّ رواياته إعدادًا مسرحيًا، كـ «زقاق المدق»، و «بداية ونهاية»، و «بين القصرين»، و «قصر الشوق»، و «خان الخليلى»، و «اللّص والكلاب» وغيرها. وبغضّ النظر عن أزمة التأليف المسرحى التى حملت هؤلاء المعدّين على البحث عن مصادر علاج مُسعفة، فإن روايات نجيب محفوظ بطبيعتها، مشبّعة بمواقف وشخصيات، وحوارات، ومناخات درامية الطابع، تُغرى ذوى الحسّ المسرحى بمسرحتها، وتغيير وسيلة أدائها الأصلية التى خُلقت عليها، إلى وسيلة أخرى سمعية وبصرية. وكان فى ذلك إيحاء خفىّ إلى الكاتب لأن يتهيأ لمجىء الفرصة النفسية والاجتماعية، كى يُجرى بذاته بعض المحاولات المسرحية التى قد تشجّعه على المضىّ قدماً، أو تُقنعه بالتوقّف .. والإمساك.

وحينما وقعت نكسة يونيه عام ١٩٦٧، كشفت عن جرائم عسكرية خطيرة، وفضائح أخلاقية شائنة، وشعارات خاوية لا مبالية، مما مرمط الشرف القومى فى أوحال المهانة والخزى، وأذهل الضمائر الحية، وأحبط الحس الثقافى اليقظ، وأحال المناخ العام ــ الذى كان بطبيعته خانقاً قبل النكسة ــ إلى مناخ كابوسى قاتم، ينحب بصيحات الانتحار، وأصلح ما يكون لتوالد أشباح الهستيريا فى الأدمغة الواعية ..

وكان من الطبعى، أن ينعكس ما جرى، فى الأدب والفن على نحو جارف وبارز، كاحتجاج عارم ضد عار الهزيمة وعواملها التى خلطت الوهم بالحقيقة، والضلال بالصدق، ومفاهيم الحرية والعدل بألفاظ ركيكة متهافتة المدلول. إلا أن رد فعل السّلطة بقبضتها الفولاذية أوقف اندفاع تيّار الاحتجاج المحتمل، والسخط المتوقّع، وسمح للمتسرّب منه بأن يكون متوارياً، وخافت الجرس، وأن يكون رمزيًا موغلاً فى غموضه حتى انمحاء القسمات. ومن ثمّ، لم يجرؤ ضمير معذّب على المطالبة بتعليق المشانق ومحاكمة المسئولين عن وقوع الكارثة المهولة التى أقيمت لها المواكب، وتهليلات الزّياط ومهرجانات النّفاق، وكأنها (نصر)، ولكنه مقلوب رأساً على عقب !! تُرى .. بعد أن غابت طويلاً أمام الفكر الموضوعى الحرّ، باحة استقراءاته، ولم تعد الثقة هى محكّ التحكيم، هل يتابع نجيب محفوظ بناء نقوده الاجتماعية على نحوها الجارى، وقد طفحت نفسه بغتة بمرارة الفجيعة القومية، وهو الفنّان السياسى ؟؟. أم ينخرس تماماً، ومعه عذره المباح ؟؟ .. أم يكون صادقاً مع أحاسيسه المخلوطة التى شوّشتها النكسة، ويبحث لتفريغها عن أدوات تعبير مناسبة، يستوحيها من قوالب صمويل بيكيت وأنداده من العبثيين، حتى يتلاءم الشكل اللا معقول، مع ما يثقل النفوس من أخلاط الهلوسات والمشاعر اللا معقولة ؟؟.

الحقيقة، أنه قبل أن يستفيق خياله من غشية الصدمة التى سبّبتها الهزيمة العسكرية المثالية فى سلبياتها، عكف ــ بين شهرىْ أكتوبر وديسمبر من عام ١٩٦٧ ــ على تفجير مكبوتاته فى مجموعة من الأقاصيص التى وضع فوقها كلها عنوان أولاها، وهو «تحت المظلّة»، بينما كان هو تحت سقف رقابة داخلية، تتأرجح بين عدّة أقطاب مغناطيسية متجاذبة، يقودها اللا وضوح، وسط القلق، والتمرد، والرمز، والاتهام، والأمل، والاحباط، والحلم، واليقظة، والمجهول، والغضب، والتلميح، والتصريح، والسّرحان، والمرارة ... الخ.

وهذه المجموعة ــ التى تترشّح بأصداء الهزيمة ــ تتألف من ست أقاصيص، يتبعها خمس مسرحيات قصيرة من ذوات الفصل الواحد، استهلتها مسرحية «يُميت ويُحيى»، التى نعرض لها هنا، كأول عمل إبداعى مسرحى كتبه نجيب محفوظ ..

● رفض المصير ●

يكاد عنوان (المسرحية) نفسه يوحى بأنه جاء على غير المألوف الذى درجت على سماعه الآذان، بأن يكون الإحياء سابقاً على الإماتة، مثلما وردت فى ذلك، ما يزيد على عشرين عبارة قرآنية كريمة. وهذا القَلْب فى المألوف قد يثير التساؤل بعد قراءة ما نسميه مؤقتاً بالمسرحية ــ عمنّ يقوم بإماتة الحىّ الكائن فى الوجود، ثم بإحيائه على النحو المجازىّ المحدود، لا الديفى

المطلق . ولعل فى ذلك ما يشير ضمنيًا إلى العملية التكرارية التى تجرى على أرض واقع جغرافى محدّد خلال حقب عديدة من عمره المديد المديد ، الذى يتسلسل فى حلقات من الموت والحياة . . (ويقيناً ، سبحان الله وحده الذى يميت ويحيى) . .

أو لعلّ ضمير المؤلف — أثناء الكتابة — كان ينطوى على معنى هائل ، لا سبيل إلى التعبيرعنه ، إلاّ أن يوجزه فى عنوان بسيط ، تركه ليعلق عليه المفسّرون رؤاهم المحتملة .

ومسرحية «يميت ويحيى» ، يمكن تقسيمها — رغم التماسك العضوى — إلى حركتين : تتمثل أولاهما فى تحليل أعراض العلّة الإشكالية القائمة ، وأخراهما فى الوصفات الطبية المقدمة للتّداوى والانتهاء بالاختيار الفردى . .

وتبدأ الحركة الأولى إنفراج الستارة عن منظر تجريدى ، يتألف من مستويين : أحدهما أمامى ، والآخر خلفى . فى جانب من المستوى الأول — المضاء والأوسع مساحة — تنتصب نخلة ، توازيها فى الجانب الآخر ساقية معطّلة . ولعل هذين العنصرين الزراعيين يرمزان إلى الأرض الصحراء ، التى يرويها النهر ، لا المطر . وكأنها الآن الوطن يرين عليه وجوم الحاضر الذى ألزمته به الظروف القاهرة . .

أما المستوى الخلفى الأعلى من خشبة المسرح ، فيكاد يناقض المستوى الأول فى بعض مناحيه ، ويماثله فى بعضها الآخر ، إذ تغشاه ظلمة ، تلوح خلالها أشباح لأناس رقود ، وآخرين موتى أو نيام . . . وبهذا ، يتمثّل الماضى فى مقابل الحاضر ، على نحو تفشى معالمه البشرية ، عمّن ماتوا وفنوا ، ومن ماتوا ولكن لا تزال تنبض عنهم ذكرى دائمة فى الحياة . .

ومع انفراج السّتارة ، وتحديد المنظر لموقع الأحداث ، تلوح فتاة حسناء فى ثياب لا تدلّ على انتماء إلى بقعة جغرافية معروفة ، أو حقبة تاريخية معيّنة ، وإنما أريد لها بهذا أن تعيش فى المطلق ، هرباً من الإيهام بالحاضر . .

وتتمشّى هذه الفتاة — التى لم يطلق عليها اسم ، مثلما لم يطلق على بقية الشخصيات — بين النخلة والساقية ، وقد تملكتها حيرة المستنكر وحزن المتألّم . لما يترامى إلى سمعها الآن من ضوضاء اقتتال ناشب بين اثنين ، تتخلّله أصوات الضرب والشّتم والتهديد والوعيد ، مما يمكن أن يوحى للمشاهدين — أو القارئين — المعاصرين أن فى ذلك الاشتباك رجع صدى للمعركة التى دارت رحاها فى واقعهم منذ أشهر قليلة . وهذا الإيحاء ، يستدعى بالضرورة ، أهم شخصيات تلك المعركة الفعلية ، وأبرز ملابساتها لإجراء عملية إسقاط شبه حتمية ، وإلا كان هذا العمل المسرحى بذاته ، وبدون تلك الملابسة محدود المدلول . ويعنى ذلك ، أنه يصعب على القارئين — من غير العرب القريبى العهد بزمن النكسة — الاستدلال على مغزى المسرحية ، بسبب ارتباطها العضوى بظرف قومى تاريخى محدد ، لابد من الإلمام به ، ومعايشته عقلياً ونفسياً قبل تذوقها ، حتى وإن صعب تفسير مراميها . ومن ثم ، نحسّ أن نقطة الضعف فى تلك المسرحية تكمن فى أن محاولة إكسابها صبغة التجريد ، عجزت عن جعلها رمزاً مطلقاً ، يعيش فوق حدود العصر والموقع . . ولهذا ، ستبقى صدى لوضعية تاريخية لابدّ من التعرف عليها مسبقاً ، مادامت جذور المسرحية ظاهرة فوق السطح ، لا مدفونة — كما كان يتوقّع لها — فى أرض فكرية مجهولة ، التحم زمانها بمكانها . .

إن الفتاة المكروبة تستعيذ — فى مونولوج قصير — بربّ السموات من شرور هذا الاحتراب ، وتسألهُ الكفاية من الأمان والطمأنينة . وهى فى تلك المناجاة تبدو ذات فطرة دينية ، كما تبدو متردّدة فى تسبيب همّها الدائم : هل يرجع إلى إثم قديم ؟ أم إلى بلاء مركّب فى دمها ؟ أم إلى غياب الإرادة الصحيحة القادرة على إصلاح الأخطاء التى تقع ؟؟

وفى هذه التساؤلات الاستنكارية ، تلخّص الفتاة — أو قل مصر الآن — مشكلتها التاريخية التى يكتنفها جزع دائم ، لم تستطع أن تعزوه إلا إلى واحد من ثلاثة احتمالات : أولها — كثانيها — ناتج عن حسّ دينى عميق ، يؤمن بتوارث الذنوب ، وأن الذنب الفادح الذى ارتكب منذ الأزل ولا تعرف كنهه ، عليها أن تتحمل عقابه بلا نهاية ، وكأنها بذلك تكفّر عن خطيئة الإنسان الأولى . . أم ترى ، أن القدر الجبّار قضى بأن يكون هذا العذاب التاريخى جزءاً من صميم تكوينها وطبيعتها ، ولا مهرب من حتمية وقوعه إلى الأبد ؟؟ . . وهذان الاحتمالان اللاهوتيان اللّذان يقعان بين الأزل والأبد ، ويُعتبران ميراثاً دينياً ، يليهما الاحتمال الأخير العالمانى الذى يرى بأنه لم يُقيّض لها المصلح المستنير القادر ، الذى يستطيع بعقلية الواقع ، وإمكانات العصر الفكرية المتاحة ، أن يجنبها ما تقع فيه دائماً من إحن وأزمات متتالية ، تُحييها كى تُميتها ، ثم تحييها . . وهكذا دواليك . . وكأنها صورة سيزيفية مكرورة . . .

وفى اللّحظة التى تلوح فيها الفتاة محسورة ، وقلقة على الفتى الذى يحارب عدوه فى الخلاء (ولربما كان سيناء) ، ينقذف من الخارج ، وكأنّ قدمًا جبّارة دفعت به فى عنف مهين ، فيرتمى مغشيا عليه تحت النخلة . وتهرع الفتاة إلى الفتى المهزوم وتمسح على خدّه فى حنوّ ، بينما هو يناديها مرّة بأبى ، وثانية بأمى ، ومرّة أخرى بزوجتى ، وكأنه يستجير — من عظم الوجيعة — بأقرب الأرحام إليه .

ويدور حوار طويل بين الفتى والفتاة ، يتّسم بالعبارات القصيرة المتبادلة فى إيقاع متسرع ، وهى تحمل دلالات مركّزة ، ومعانٍ تكاد أن تتكرر ، حتى لتوشك أن تفضى فى النهاية إلى الملل ، رغم أن كل سطر فيها يكاد يشير إلى ضمنيات واقعية . .

إن الفتاة التى تشفق على الفتى من مغامراته الخائبة ، تحضّه على الاسترخاء فى حضنها حيث الدّعة ، والدّفء ، والأزهار المتألقة ، والثمار اليافعة ، وحيث المنجاة من الصّعاب . «ليتك تقنع بصدرى ملاذاً لك من متاعب الدنيا» . ومع أن الفتى المنكسر يبين عن هواه بها ، ويقرّها على عطاياها السابغة ، إلا أنه — بعد أن يتحسّس رأسه وعنقه من شدة الألم — يرى فى الركون إلى كنفها ما يؤدى إلى الضعف ، والمهانة ، و «ترهّل العضلات» ، وتثبيط الهمم ، والقضاء على الآمال العريضة — ومن ثمّ ، فهو يُؤثر على دعوتها ، الانطلاق ، والاستقلال بالرأى ، والثّقة الزائدة بالنفس ، والمغامرة عند «حافة هاوية الخطر حيث احتمالات الموت والحياة» . وكلما أمعن الجدل فى مساره ، أحسسنا بالمجابهة تمتدّ بين الإغراء بالمسالمة والتنعّم

بالسلام ، وبين النزعة الفردية إلى المخاطرة وتحقيق الانتصارات العسكرية والمجد التاريخى ، دون اعتبار لما يتمخض عن ذلك من ضحايا وكوارث . .

وفى غضون هذا الاحتداد تتهمه الفتاة بالأنانية ، والشوق اللاهب إلى رائحة الدماء ، وإلى حيث «فظاظة الخلاء» ، و «الدم ، والتشرد ، والغبار» ، و «الوجه الملطخ بالدماء المثير للرعب» ، وإهالة «التراب على رجل من الرجال لدى زلة قدم» . ويردّ هو على ذلك بأنه رغم إيمانه بها ، يخشى جاذبيتها المدمّرة ، التى تؤدى إلى الجبن ، وعمى البصر ، وتلاشى الآمال فى الدّعة والخمول ، مما يتناقض مع سعيه إلى تحقيق «زلزلة هتاف النصر فوق جثث الشهداء» .

ويتمحّك الفتى المهزوم متأسّياً بأمجاد أسلافه ، راغباً فى الاقتداء بانتصاراتهم الحربية الباهرة ؛ غير أن الفتاة تستنكر فى حسم تطلّعه إلى الوراء حيث الخواء والموتى ، بل والموت نفسه الذى يعدّ عدوها ، «وعدو الحياة الأول» . ولكى تثنيه عن تعلقه بوهمه وتردّه إلى حال واقعة ، تذكّره بالحرب التى أهاجها ولم يكن مهيئاً لها ، وكان يعتقد أنها جولة من جولات المزاح الذى حذّرته من اعتياده والمغالاة فيه ، حتى أصبح جزءاً من تكوينه النفسى وممارساته اليومية :

«الفتاة : لقد أشعلتَ غضبه بمزاحك . .

الفتى : المزاح من آداب حياتنا ، فكيف يكون جزائى ضرباً أليماً موجعاً» !! (ص ١٣٥) .

ولا شك أن تلك الغمزة الكاوية التى تعمّدها المؤلف تحرّض قارئى المسرحية على الرجوع إلى مخزونات الذاكرة ، للوقوف على آثار متبقية من ملابسات حرب يونية ، والتى تستعاد ــ بلا شك ــ وهى مهيأة للتوازى والتماثل ، وإثارة الأوجاع .

وقبل أن تغادره الفتاة ، وهو لا يزال متشبثاً بعناده ، تترامى إلى سمعه قهقهات عدوّه المنتصر وحشية ساخرة ، كأنها لطمات على وجهه ، تتحدّاه وتستفزّ شعوره بهزيمته . ومرة أخرى ، ينفر إلى المسطبة غاضباً ، سائلاً أهلها أن يجيبوه . ولكنه ــ كالعادة ــ لا يتلقى غير رجع صدى تساؤلاته عن ماهية الحقيقة ، وعن طبيعة البطل ، هل هو المحارب ، أم المسالم . . وبعدئذ ، يرتدّ عنها مطالباً بطبيب . . .

وهكذا ، عمدنا الإطالة فى استخلاص رؤيتى الفتاة والفتى المتعارضتين إزاء القضية المطروحة ، والمحقونة بأبرز أزمات العالم الحقيقى الذى كان يحتوى المواطن المصرى نجيب محفوظ ، مثلما يحتوى بنى قومه . .

ومن الملاحظ ، أن هذا الجزء من المسرحية الذى يقوم على نحو ليس غامضاً تماماً فى الاستدلال على مرموزاته ، يخشى فى جزئه الأخير أن يناقش المقترحات العلاجية التى قدمت فى الواقع الفعلى نقاشاً مفتوحاً أو شبه مفتوح . لذا ، راح يتخفىّ فى مزيد من تلافيف الرموز حتى استبهم . وكان مرجع ارتياح المؤلف لهذا الالتباس دافعان من التخوّف الذى كان عمدة المشاعر عصر ذاك . والتخوّف الأول هو أن تأتى المناقشة تقريرية ومباشرة وأقرب ما تكون إلى التقرير الصّحفى ، أما ثانيهما فظرفىّ ، وهو أن حراس النظام السياسى عصر ذاك لم يكن يسمحون برفع أصابع الاتهام معلنة واضحة ، ولكن كانوا لا يمانعون من لجوء شطر من المعارضة إلى استخدام تورية التوريه ، حتى تلتبس المعانى وحتى يمكنهم التّعامى عنها ، إن هم لم يدركوها تماماً . .

● الأختيارات الصّعبة ●

ويجىء الطبيب الملتحى المجهول الهويّة بالنسبة لنا ــ ولكنه يكاد يكون معروفاً للمؤلف وحده ــ ويُجرى حواراً جدليًّا مع الفتى القلق ، الباحث عن طريق الخلاص ودحْر عدوّه المنتصر . . ويتكلم الطبيب عن الوباء الذى دهم أفراد الشعب كلهم ــ بما فيهم هو ــ وأخذ يهدّد رجال الدولة أنفسهم حتى أفزعهم ، فنشطوا يجنّدون الأطباء لمقاومته . ومن خلال تراشق الحوارات السريعة بينهما ، يستخلص الطبيب المرروض من إجابات الفتى المرروض ، اثنى عشر عَرَضاً ، هى أعراض الوباء الكاسح ، والذى يبدو أنه سبب الهزيمة . وتتحدّد تلك الأعراض فى :

١ - المحاورة والمداورة ، ومراوغة الوصول إلى الهدف مباشرة .

٢ - المجاملة بلا قدرة على إتيان الفعل أو توافره .

٣ - التّباهى بالأصل العريق وانجازات السلف العظيمة .

٤ - إدّعاء التحمسّ لظروف العصر .

٥ - الهرب من مواجهة الصّراحة إلى التمارض .

٦ - المبالغة والتهويل .

٧ - الصّمت كمهرب من الإحراج .

٨ - الضّحك بلا سبب .

٩ - التمويه عن طريق الاستغراق فى الضحك رغم التأكّد من وضوح أعراض الوباء .

١٠ - مهادنة المتحرّش به سوءًا ، والتحرّش بمن يحسن معاملته .

١١ - الغضب حيث يستوجب الحلم .

١٢ - الهذيان اللّفظى بإصدار أصوات كلامية ، لا مدلول ملموساً لها . .

ولا شكّ أن تلك الأعراض الوبائية التى عدّدها الطبيب ــ والتى رُزىء بها كل فرد فى المجتمع ، حتى هو نفسه ــ لا تدلّ على نواقص مادية أو اقتصادية ، وإنما انحصرت كلّها فى السلوكات والمعنويات المرضية التى أصبحت نمطاً مجذراً فى الثقافة الإجتماعية العامة ، يمارسه الزعماء والقادة والرعايا جميعاً ، مما سهّل على الأصحاء من الأغيار ، دحرهم وإذلالهم . وهى ــ كما هو واضح ــ علل مزمنة يصعب افتقاد إحداها فى جسم المجتمع المصرى ، والتى أدّت بالحتمية ــ وقتذاك ــ إلى كارثة الهزيمة الحزيرانية .

ويقترح الطبيب على الفتى ــ الذى دلّت ثرثرته على أعراض المرض الوبائى المنهك ــ أن يتداوى بدواء واحد ناجع وفعّال ، ومجرّب ، ولا بديل له . وهو أن يسير على يديه ، ويسمع بعينيه ، ويرى بأذنيه ، ويتذكّر بعقله ، ويعقل بذاكرته . وكأن الطبيب يذكّر مريضه بتبعة زعامته التى هى إمامة للشعب ، وبأن فساد السمكة ــ وبالتالى علاجها ــ يبدأ من رأسها . .

ثم ينصرف الطبيب مشكوراً إلى حال سبيله ، تاركاً الفتى يفكّر فى العلاج المقترح ، والذى يبدو ــ كما هو واضح ــ قلْباً متهكماً لمنطق التوظيف الحقيقى لأهم أعضاء الجسم المستخدمة فى إدراك الواقع ، مادام المرروض يعتقد ــ خطأً ــ تمام الاعتقاد أنه يوظّف أعضاءه تلك على النحو الطبيعى النموذجى ، ولكن لا تأتيه من

وراء ذلك غير المزائم . ولعل فى هذا القلب الشاذ ما ينبهه إلى تصحيح ممارساته ، حتى يكون قادراً فعلاً على استيعاب الحقائق وتحقيق طموحاته . .

ولا يكاد الطبيب يختفى ، حتى تنفجر قهقهة العدوّ تستهزىء بالفتى المغلوب ، فيستشيط غضباً على غضب ، ويعقد العزم على اخماد الصوت الكريه ، وتأديب صاحبه . وعندئذ ، يدخل رجل عملاق ، بادى الاعتداد بنفسه ، ويبتسم للفتى فى تودّد ، مدّعياً صداقته ، ومعرفته السابقة به ، ويشيد بقدرته على مساعدته فى الانتقام من عدوّه ، لأن وظيفته التى أختارها هى إقامة ميزان العدالة فى العالم . ويتأبى الفتى على رغبة العملاق فى مساعدته ، معلناً أنه تلقّ الضربة وحده ، وعليه بالتالى أن يكون وحده المسئول عن ردّها . .

ترى من يكون العملاق ؟؟ إن التفسير النقدى يتردّد طويلاً عند محاولته إتاحة فرصة للإسقاط السياسى المتوقّع ، وخاصة عندما ينسب العملاق إلى نفسه علاقات غامضة ، كادعائه بأن اسرته كانت لها بأجداد الفتى أواصر مودّة قديمة ، وأنّه هو شخصياً جزء من المكان حيث رزقه وأصهاره (؟؟؟) مما يستبعد من الذهن أن يكون المرموز له ، هو إحدى القوّتين العالميتين كما رأى بعض النقاد . . إنه إحداهما ـ على ما يظنّ ـ ولكنه ليس إحداهما تماماً بعد الصّلات الغريبة التى ألحقها المؤلف بحديث العملاق عن شخصيته ، وكأنه بها يتعمّد تخفيته والغازه . . .

وبعد أن يتصنّت العملاق جيداً إلى صوت القهقهة الساخرة المترامى من بعيد ، يكتشف ـ وهو مسرور ـ أن صاحب الصوت هو أحد أقربائه من ناحية الأم ، وأنّ لهما ذكريات طفولة سعيدة لا تنسى . ولهذا ، يتراجع عن موقفه المعضّد للفتى ، ويستبعد فيه الانحياز له فى قتاله ، مفضلاً أن يكون رسول سلام بين الخصمين المتحاربين إكراماً للفتاة الجميلة الحكيمة ، وتقديراً لصلة قرباه بالطرف الآخر ، حتى ولو عدّه الفتى بذلك ، معتدياً وقاطع طريق . بل ويروح العملاق يثنى على عدوّ الفتى ، ويراه شاباً ضحوكاً ، خفيف الروح ، يحبّ المزاح مثلما يحب الحياة الآمنة ، وأنه «لا يكشف عن مكنون كنوزه ، إلا لمن يحبّه ويفهمه» (؟) . .



نجيب محفوظ

وتتدخّل الفتاة ـ التى لا يهمها شىء فى الوجود سوى الحب ـ فى المجادلة الناشبة بين الفتى العنيد المصرّ على قطع المفاوضات الاستسلامية ، وبين العملاق الراغب فى فرض حلف ثلاثى متصالح برأسه ـ وبعد أن تتلاشى قهقهة العدوّ المتهكّمة ، ينصرف العملاق فى صحبة الفتاة المؤيدة له ، تاركين الفتى وحده يفكر فى هدوء ، لأن المجادلة بطبيعتها تحرّضه على مواصلة العناد والمكابرة . ومرة أخرى يستغيث الفتى ـ المصمّم على القتال وحده ـ بأهل المسطبة ، ولكنه ـ كالعادة ـ لا يتلقّ إلا صدى ما ينطق به . .

ثم يدخل على الفتى ـ المتخبّط بين روح الاندفاع والعجز الفردى ـ شحاذ أعمى ، يتحسّس طريقه بعكّاز يمسك به . وفى بداية التعرّف ، يتناكف الرجلان على الكلام حول من نادى على الآخر . . وبعد المهادنة ، يحكى الشحاذ طرفاً من ماضيه الذى ينطوى على إلماحات سياسية تتعلّق بالأنظمة الحكومية الأساسية فى العالم فقد أُلحق ذات يوم بملجأ ، كان ناظره فظاً غليظ القلب ، ولصّاً لا يستحى . . وكان وجود الشحاذ على رأس المتمردين ضدّ الناظر السيء ، سبباً فى فصله من الملجأ . إلا أن هذا الفصل جعله يحسّ بأن الحرية الشخصية ، هى أقيم من الأمن نفسه ، كما علّمه الانعتاق من أسر القهر أن يرى بأذنيه ، وأن يسير على يديه . وذاك ـ كما نلاحظ ـ بعض النصيحة العلاجية التى أسداها الطبيب للفتى من قبل . ثم أعيد الشحاذ ـ كما قال ـ إلى ذات الملجأ ، إلا

أن ناظره الجديد ـ هذه المرة ـ كان عادلاً ورحيماً ، ومولعاً بالنظام إلى درجة التطرف : « الأكل بميعاد ، والشرب بميعاد ، ولا (مواخذة) بميعاد والنوم بميعاد . . » (ص ١٦٥) . إلا أن الشحاذ ـ الحبيس هذا النظام الصارم والعادل فى نفس الوقت والذى قد تشتمّ فيه نفثة التطبيق الشيوعى ـ لم يتمرّد عليه ـ حتى لا يغالط ضميره . . وإنما فضّل الهرب منه ، كى لايتحوّل إلى حجر أصم . . وبهذا ، أصبح ـ مرة أخرى ـ طليقاً وسعيداً بحريّته ، وإن اضطرّ إلى أكل اللقمة العفنة ، فوق التراب مع الحشرات .

وبعد أن يقدم الشحاذ مجملاً لسيرته الذاتية ـ على نحو يتقافز فوق حافة التغامض ـ ينصرف ـ عائداً ، غير آبِهٍ برغبة الفتى فى استبقائه ، والاستزادة من تجارب ـ ذات التعريضات الأيديولوجية ـ التى أثارت إعجابه . . .

● القرار ●

ولا يكاد الشحاذ يتوارى عن المكان ، حتى يعود العملاق ومعه الفتاة ، بعد أن تركا للفتى الرافض ، فسحة من الوقت للتفكير والاقتناع بالرأى المطروح . وفى حزم أكيد ، يصيح الفتى : «أيها السيد الذى يحب الشر ، ويحب الخير أحياناً لحساب الشر . أيتها السيدة التى تحب الخير ، وتحب الشر أحياناً لحساب الخير . إليكما رأيى النهائى : سأصون كرامتى حتى الموت» (ص ١٦٦) .

وتخفى الفتاة وجهها بكفيها واجفة ، وكأنها تحتجّ على تهوّره ، ويصف العملاق مقولة الفتى الحاسمة تلك ، بأنها «شعار الوباء الذى فتك بملايين الحمقى» ، وكأنه بذلك ينوى به شرًا ، عقاباً له على موقفه الرافض ، والذى يعدّ اندفاعاً وطيشاً مَرَضيّاً . ويروح الفتى ينعى «ينابيع الحياة الحقة» التى يتهدّدها المحل ، و «أشواق القلب الخالدة» المعرّضة للخسران ، وكأنه صممّ على خوض المخاطر ، ومنازلة عدوّه على مسئوليته الشخصية .

وحينما تعلو القهقهة الهازئة ـ للمرة الأخيرة ـ ينطلق الفتى نحوها فى عزم وتحدٍّ ، إلا أن العملاق يتصدّى له ، ويدفع

به بشدّة إلى أعماق المسطبة المظلمة ، حتى يختفى فى غيابتها ، ولكنه سرعان ما يرتدّ عنها متدحرجاً ، كأنه كرة من المطاط ارتطمت فى جدار . وعلى عجل ، يلملم أشتات نفسه ، حتى يتماسك ويقف على قدميه ، وقد رنّحته بقية إعياء . وكأن ارتطامه بظلام المسطبة ، قد أيقظ أهلها الرقود ، وأحيى موتاها الذين أخذوا يفدون إلى الأمام متثاقلين ، واحداً وراء الآخر ، حتى تكتظ خشبة المسرح بهم رجالاً ونساءً كثيرين ، مما يزاحم العملاق ويدفع به بعيداً رويداً رويداً ، إلى أن يغيب فى الناحية التى تنبعث منها القهقهة الساخرة . . .

وما أن يفيق الهامدون جميعاً ، ويعود إليهم وعيهم بالحياة ، حتى تنتصب قاماتهم وقد دبّ فيها الحماس للقتال . ويتقدم الفتى مسيرتهم ميمّمين شطر العدو ، وقد راحت أقدامهم تضرب الأرض فى عزم وصلابة ، إلى أن يختفوا كلهم ، تاركين الفتاة وحدها ، تصغى فى حزن ، وترمى ببصرها المشفق حيث كانوا يغيبون عن عيونها ، وكأنها تتساءل : هل بعد الإحياء من الموت ــ أو بعد الصّحوة الكبرى للثأر ــ تستطيع المخاطرة الجديدة ، أن تحقق آمالها فى النصر والمجد القومى الخالد ؟؟ .

الحوار المعقول والرمز العقيم ●

إن الشكل الذى استخدمه نجيب محفوظ لتضمين أفكاره ومشاعره التى تكاثرت واختلطت فى ذهنه ووجدانه ، عقب النكسة ، ليس هو القالب الدرامى المسرحى الذى اصطُلح عليه منذ قرون ، ولا تكتمل عناصره الخاصة . بماهيته ، إلا بالتحامها بعناصر إخراجه أمام مشاهديه . وإنما هو شكل إيهامى فى تمسرحه ، بما استعان به من خواص درامية خارجية ، كأنْ يكون كله حواراً ، وأن يكون مطعّماً بالإرشادات المسرحية المفسّرة لمكانية الزمان ، ولتحرّكات الشخصيات وبعض ردود أفعالها . ولهذا ، كان دخول الشخصيات إلى المنظر أو خروجها منه ، خاضعاً للضرورات التى يفرضها منطق المناقشات الجدلية المتصارعة التى تنتظمها حدّوتة خيالية ، وليس منطق السعى إلى تصنيع حياة درامية ، تشعّ بمناخ العلاقات الإنسانية . ومن ثمّ ، كانت الشخصيات المتحاورة فى المسرحية شبه تجريدية وليست تجريدية صرفة ، وذات بعديْن اثنين وتنبع من العقل إلى العقل ، ولا صلة لها متميّزة بدفء القلب ونبض الحياة ، حتى وإن غمزت بأحداث معاصرة .

إن «المسرحية» تتشكّل من مواقف متتابعة ، قوامها حوارات ثنائية الشخصيات فى غالبها ، وثلاثية فى أقلها ، وتتتابع كأنما مناظرات مرصّعة بأفكار مكبّلة بمنطق جاف ، على الرغم من انطوائها على عبارات متشاعرة لم تنجح فى التخفيف من برودة التعقيل المتواصل .

ومع هذا ، فلن يضير العمل الأدبى الذى بين أيدينا نفى الصفة المسرحية عنه ، بوساطة تصحيح فصيلته ، واعتباره قصة خيالية سياسية ، مصاغة فى الإطار الشكلى العام للدراما . ومن ثمة ، فإنها تتجانس بجوهر طبيعتها مع ما سبقها من ست أقاصيص ضمّتها مجموعة «تحت المظلة» ، ولكنها تخالفها فى البناء التشكيلى ، باستعارتها من الدراما ــ كما قلنا ــ الهيئة الحوارية الخالصة ، والاستعانة بالإرشادات والتعليمات المألوفة فى النصوص الدرامية ، بدلاً من التوصيف السّردى المعروف فى الروايات والقصص . ولو كان العمل الأدبى «يميت ويحيى» قطعة درامية صالحة بذاتها للأداء فى المسرح ، لما عُهد بها ــ مع زميلتيها الأخريين «التركة» و «النجاة» ــ إلى الكاتب المسرحى المرحوم مصطفى بهجت ، كى يقوم بإعدادها ، حتى يمكن إخراج الثلاثية على مسرح الجيب عام ١٩٦٩ ، تحت عنوان عام «تحت المظلة» . كما أن نجيب محفوظ نفسه يؤكد لا مسرحية مسرحياته فى حديث طويل وصريح أدلى به لمجلة «الهلال» جاء فيه :

« . . . إننى كتبت مسرحياتى الخمس التى ظهرت فى مجموعتى الأخيرة ، مستهدفاً بها القراءة أولاً وأخيراً . . نعم ، قصدت لها أن تقرأ فقط ، ولم أفكر فى عرضها على خشبة المسرح على الإطلاق . ولعلى أقول ــ الآن ــ أن اقتراح عرضها على خشبة مسرح الجيب كان مفاجأة لى . . » (ص ٢٠٣) .

ولكن إذا ما سلمنا برأى المؤلف الواضح والقاطع ، وبطبيعة (المسرحية) نفسها ، بأنها أصلح للقراءة منها للتمثيل ، فإنها تكون أكثر من ذلك كله ، صلاحية للقراءة المسرحية ، لأنها قابلة فعلاً بشكلها الحوارى وحركاتها المرسومة للإلقاء الممسرح . فهناك ضرب من الأداء يسمّى «القراءة الممسرحة» ، أو «مسرح القارئين» ، يقدم إلى الجماهير فى المسرح الروايات والقصص والأشعار والتاريخيات والخطابات والسّير واليوميات ــ إلى جانب النصوص المسرحية العادية ــ وهى مقروءة جهراً بوساطة مجموعة من القارئين الذين يقومون بتلوينها بالنبرات الصوتية الواضحة ، والإشارات الجسمية المعبّرة . .

ولقد سبق أن ألمحنا أن تلك القصة الحوارية ــ أو المتمسرحة لا الممسرحة ، إن صحّ صكّ مثل هذا المصطلح ــ ليست تجريدية تماماً ، وذلك لصعوبة خلعها عن سياقها التاريخى ، ورؤيتها بذاتها . ومن ثمّ ، كان من الحتمى ، أن توضع ــ عند التفسير ــ أمام خلفية من الظروف النفسية والذهنية التى أنجبتها ، حتى تكتمل كصورة فنية منعكسة عن واقع سياسى مرحل معين . ومن هذا المنطلق ، لابدّ من اللجوء إلى الوضعية التاريخية المعاصرة ، حتى يكتمل إدراك (المسرحية) ، وتفشى لنا بعض أسرارها .

إن ذهن نجيب محفوظ ــ كان ولا شك ــ مشغولاً بحقائق ملموسة ، وأخرى غير ملموسة ، تمخّضت عنها شخصياته التى عالجها فى عمله ، وهى : الفتى المهزوم ، والفتاة ، والطبيب ، والعملاق ، والشّحاذ ، والموتى مع الرقود فى الظلام ، ثم صوت قهقهة العدو المنتصر . ولعل هذه الحقائق الملموسة وغير الملموسة ــ التى أمدّته بتلك الشخوص ــ تتمثّل فى مصدريْن أساسيين ، نتصوّر أولهما قوى محسوسة ومؤثّرة على نحو واقعى فعّال فعالية حقيقية ، والآخر تجريدياً ويعيش مطلقاً فى الذهن ، ولكنه لابدّ وأن يتجسّد فى قيم متحركة فى الواقع حتى يمكن استيعابه .

أما مفردات هذا المصدر الاستيحائى الأول فهو : هزيمة يونية ، ومصر ، وعبد الناصر ، وإسرائيل ، والكتلة الشرقية بأنظمتها وعلى رأسها روسيا ، والكتلة الغربية بأيديولوجيتها ، وعلى رأسها أمريكا ، ثم كتلة عدم الإنحياز بإمكاناتها الإيجابية وقصورها السلبى . هذا بالإضافة إلى مجموعة الأمم المتحدة ، وكتلة الدولة العربية بعلاقاتها التاريخية النابضة بالعراقة

والانتصارات والنكسات والأمجاد العسكرية والحضارية .

والمصدر الاستيحائى الآخر غير الملموس ، فهو المعانى المجرّدة ، أو القيم الأخلاقية وألـلا أخلاقية التى نُكسبها مسميّات دالة وتعيش بداخلنا ــ أساساً ــ على نحو متفاوت القيمة ، مثل : العدالة ، والحق ، والعناد ، والثأر ، والاستسلام ، والهزيمة ، والنصر ، والمجد ، والشرف ، والوطنية ، والخيانة ، والآفات السياسية والإجتماعية العديدة . . . الخ . وهذا يذكرنا ــ ولو من بعيد ــ بالمسرحيات الأخلاقية التى ظهرت فى انجلترا ــ مثلاً ــ فى القرن الرابع عشر ، وكانت تهدف إلى تجسيد فضائل البشر ورذائلهم ، مع مجرّدات أخرى كانت تتصارع وهى مجسّدة فى صورة شخصيات من أجل خلاص روح البشرية ، مثل : الرذيلة ، والطهارة ، والإيمان ، والصداقة ، والعمل الصالح . . . الخ .

تلك هى المنطلقات المحتملة التى كانت تعتمل فى ذهن نجيب محفوظ عندما استولدها شخصياته غير المسمّاة ، ولكن خلع عليها ــ كالتعبيريين ــ صفات عامة . وبدلاً من أن يتورّط فى استخدام الرمزية السافرة السّاذجة ، التى تسمح بالإسقاط على تسميات للبشر أو للحيوانات ــ مثلاً ــ كالأسد ــ والحمار ــ والثعلب ــ والنعامة ، على أنها ترمز إلى شخصيات واقعية معروفة تنوب عن الملك ، والوزير ، والمعارضة ، والشعب ، لجأ ــ عامداً ــ إلى الرمز المعمّى الملفوف فى ضبابيات تثير الالتباس أكثر مما تثير ملامح يستعان بها على تمييز كائنات سياسية تعيش فى الواقع فعلاً . يقول العملاق الفتى : «إنى جزء لا يتجزأ من المكان ، لى فيه رزق وصهر ، وتربط أسرق باجدادك أواصر مودّة قديمة» (ص ١٥٠) ، و «إنى صديقك أردت أم لم ترد ، وإن قريب ، قبلت ذلك أم لم تقبله ، وأنا أكبر منكما سنّاً وأعظم قوة ، فواجبى أن أجمع بين ثلاثتنا بعهد صداقة دائمة جديرة بهذا المكان الذى يُؤاخى بين الأحياء والأموات أنفسهم» (ص ١٦٠) .

ومن ثم ، تنطلق التساؤلات التى لابد منها ــ مادام الموضوع المعالج ليس تجريدياً فى كلّيته ــ عن الملموسات المرموز لها : هل العملاق هو إحدى القوى العالمية ، أم صوت العقل كما وصفته الفتاة ؟؟ هل الفتاة هى مصر الطيبة ، أم هى روح الهزيمة والاستسلام ، أم صوت الحكمة كما نعتها العملاق ؟ هل الفتى هو عبد الناصر ، أم أى محارب عنيد مهزوم ؟؟ هل الشحاذ هو الدول الفقيرة ، أم الحاجة الضرورية التى تؤثر الحرية والانطلاق على الارتباط بالنظام الرأسمالى الذى يمثّله الناظر اللّص ، وعلى التقيّد بالنظام الشيوعى الذى يمثّله الناظر الصارم فى تربيته لشئون المعيشة الحياتية ؟؟ . . . والإجابة على كل تلك التساؤلات تتأرجح بين النفى القاطع ، والظنّ المتردّد ، ولكنها لا تتخطّى الحدود إلى منطقة اليقين الحاسم . ولهذا ، يبقى العملاق عملاقاً بلا مقابل واقعى مماثل ومحدّد الملامح ، وكذلك الطبيب طبيباً ، والشحّاذ شحاذاً .

وهكذا ، تعمّد نجيب محفوظ ــ إما بدافع فنّى شخصى بحت ، أو بدافع خارجى قد يكون الخشية من مخالب السلطة ــ أن يزيد شخصياته الوافدة إلى الفتاة والفتى ، أو مرموزات أفكاره غموضاً ولبوسة ، بتغيير ملامح مدلولاتها الحقيقية بإضافات لا تخطر على البال ، حتى يتفادى عمليات الإسقاط المتوقّعة من أهليه المأزومين فكريا ونفسيا ، ويدع كلاً منهم يتخير دلالاته ، طبقا لمكنوناته الفكرية والنفسية الخاصة . ولكنه لم يُخفِ تماماً ــ بسبب توافر الإحساس بالوضعية التاريخية التى تفرض نفسها على الذهن فرضا ــ خصوصية الفتى كعبد الناصر ، والصوت الساخر كصوت أسرائيل المنتصرة ، والأرض كمصر الحزينة المنكسرة ، ولا أن يبعد عن الذهن الإسقاط المحتوم على الجدود الموتى الذين يمثلون التراث الحضارى والعسكرى العريق ، أو الانتماء القومى المجيد . .

إن تلك التعمية التى يبدو أن المؤلف أصرّ عليها فى معالجته ــ كى يتفادى عملية الإسقاط الحرفية المحتملة ــ لم تعمل ــ كما ألمحنا من قبل ــ على تجريد الموضوع تماما ، كى يتحرك مستقبلاً فى عالم الرمز المطلق ، كما لم تجعله قطعة أدبية منبتّة الصلة عن وعائها الاجتماعى وظروفها التاريخية ، كى تقوم بذاتها فى زمانها ومكانها . ومن ثم ، فإن قصة «يميت ويحيى» الحوارية الطابع ، والسياسية المغزى ، تأتى وكأنها أصداء مطموسة المعالم ، لما وقع فى حيّز زمكانى معين ، وترك بصماته الأسيانة بكل ملابساتها فى قلوب معاصرى هذا الزمن .

ونودّ أن نؤكد أن التغامض الذى اكتنف القصة ، ليس هو الغموض الشعرى الموحى الذى يحرك الذهن والعاطفة ، ويحقق النشوة الوجدانية ، وإنما هو الغموض الحسابى الذى يحمل متتبعّه على أن يضرب أخماساً فى أسداس ، بحثاً عن المسالك غير المسدودة . كما أن الفتى ــ وهو البطل المهزوم العنيد ــ لا تحرّك قضية انتقامه مثيراً وجدانياً فى النفس ، كالتعاطف معه أو الإشفاق عليه ، لأننا لا نقاسمه الإحساس بملابساتها التى عجزت عن أن تتجاوز دائرة أزمتها الشخصية البحتة الضيقة إلى رحبة الشمول الإنسانى الفسيحة .

ولهذا ، ننتهى من مطالعة القصة وتأملّها دون خوض تجربة انفعالية أو عقلية محدّدة ، ودون اتخاذ موقف .

ولعلنا نحسن ختام هذه الجولة السريعة فى أركان قصة «يميت ويحيى» بمراجعة أقوال صادقة وأمينة وواعية ، أدلى بها نجيب محفوظ بعد تجاربه المسرحية :

« . . . أنا لم أفكر من قبل فى أن أكون كاتباً للمسرح ، ولست أعتبر نفسى كذلك حتى الآن . وما أظن أننى سأكون كاتباً مسرحياً فى المستقبل . . . وأعترف أننى غير مؤهل تماماً لأن أكون كاتباً مسرحيا . . . إننى كتبت المسرح ، ربما أسمّيه بالحواريات تحت إلحاح اللحظة التاريخية التى نعيشها الآن . . . » (الهلال ــ ص ٢٠٠) ◆

إبراهيم صادق

● المصادر والمراجع ●

- نجيب محفوظ . تحت المظلة (يميت ويحيى) القاهرة : مكتبة مصر ، طبعة أولى ١٩٦٩ (من ص ١٢٩ ــ ١٦٧) .
- مجلة «الهلال» (حوار حول مسرح نجيب محفوظ ــ محمد بركات) أول فبراير ١٩٧٠ ، الصفحات من ١٩٨ ــ ٢٠٩ .

القاهرة

دراسة

مشهد الابداع عند نجيب محفوظ

مصرى عبد الحميد حنورة

نجيب محفوظ واحد من الكتاب الذين يأخذون أنفسهم بالصراحة سواء على مستوى حياته الشخصية أو على مستوى اخلاصه لفنه الروائى .

والمتتبع لرحلة الكاتب منذ بداية انخراطه فى ممارسة النشاط الابداعى يلاحظ أن خط نشاطه البيانى مستمر وبشكل متسق الايقاع على مدى فترات حياته ، فقلما يمر عام دون أن يصدر له عمل أو أكثر ومن النادر أن يمر عام على نجيب محفوظ دون أن يشغل نفسه بانجاز أحد أعماله الابداعية .

وليس هدفنا فى هذه الدراسة كتابة سيرة أو ترجمة حياة هذا الكاتب فى علاقتها بعملية الإبداع ولكن هدفنا الأساسى هو الوقوف على طبيعة الممارسة اليومية لعملية الابداع عند نجيب محفوظ من خلال اقترابنا من تلك اللحظات النادرة فى حياة الكاتب ، لحظات الأنغماس فى التجربة الإبداعية ، لنرى عن كثب كيف أن كاتبنا وهو يعمل ، يمارس أنماطاً معيّنة من الطقوس خاصة بنجيب محفوظ ، وبالتالى ، فان العملية الابداعية عند كاتبنا ليست كأى عملية عند أى كاتب آخر ، على الأقل فى تفاصيلها الدقيقة ، والتى تجعل نجيب محفوظ هو نجيب محفوظ وليس شخصاً آخر أو مبدعاً ثانياً .

مراحل العملية الابداعية :

درج الباحثون على تقسيم مسار عملية الابداع إلى أربع مراحل تمضى على النحو التالى .

١ ــ مرحلة الاستعداد PREPARATION PHASE

وفى تلك المرحلة يبدأ الكاتب فى الالتفات إلى موضوع ابداعه والمشكلات المتعلقة به ، ويحاول أن يستجمع شتات جزئياته ، ويبحث عن اجابات للأسئلة المطروحة أو التى يمكن أن تطرح حول الموضوع ، سواء كان موضوعاً فنياً أو موضوعاً علمياً ، انه يقرأ ويتأمل ويسأل ويتجول بالجسد وبالخيال فى بيئات ومجتمعات وعصور وأفكار حتى يتحول بكل كيانه إلى حالة غريبة مشبعة بالموضوع الذى يحاول أن يتقدم بخطاه نحو ابداعه وإذا ما وصل صاحبنا إلى هذا المستوى من التشبع والاحتشاد فان حالة من الملل تبدأ تصيبه ربما نتيجة للانهاك أو التشبع وهو ما يعرف لدى دارس علم النفس باسم الكف التراكمى الذى يحدث عندما تتزايد درجة التعليم أو درجة التعب نتيجة ممارسة سلوك معين ، وهو ما يجعل الشخص (أو العضو) مجبراً على التوقف لفترة يستعيد بعدها نشاطه وقوة اندفاعه .

وقد توصلنا فى دراستنا المتتالية عن عملية الابداع (فى القصيدة والرواية والمسرحية النثرية والشعر المسرحى) إلى أن مرحلة الاستعداد مرحلة أساسية وضرورية فى مسار رحلة المبدع ، وهو بصدد إبداع أحد أعماله الفنية .

٢ ــ المرحلة الثانية : وهى مرحلة الاختمار INCUBATIVB PHASE

بعد أن يصل المبدع إلى حالة التشبع فانه كما ذكرنا فيما سلف يبدأ فى التوقف ، وهذه المرحلة هى مرحلة اختمار أو حضانة ، تكون بمثابة الفرصة التى ينتهزها العقل لكى يحول الأفكار والرؤى إلى نظام متكامل بشكله ومضمونه ، وذلك بطريقة لا شعورية غير واعية ، وبعيداً عن الارادة ولكن هناك كثير من الباحثين يترددون فى قبول وجود مرحلة مستقلة تعرف باسم مرحلة الاختمار تتم بطريقة لا شعورية غير واعية وبدون إرادة ، لأننا لكى نقبل هذه المرحلة بهذا الشكل الغامض فنحن نحيل عجزنا عن فهم تلك المرحلة إلى لغز نفسر به جزءاً مهماً من سلوك المبدع خلال العملية الابداعية .

ونحن وان كنا نتفق مع النقادفى رفضنا لاعتبار الاختمار لغز إلا أننا نقبله كوصف لحالة نفسية فى مسار العملية الابداعية ، ولكن ليس كمرحلة مستقلة لها بداية ولها نهاية ، ان الاختمار هو مجرد حالة نفسية ولكن الذى يحدث خلالها هو محل خلاف وبحث ، ومن جهتنا فقد وجدنا انه يحدث مرات متعدده للمبدع وهو بصدد انجاز عمل من أعماله ، وقد يأتى الاختمار فى البداية أو فى الوسط أو فى النهاية وخلال حالة الاختمار هذه يمكن أن تتطور الأفكار أو الرؤى أو الايقاعات إلى صور جديدة أو تشكيلات مبتكرة ليس بدون وعى أو بدون ارادة المبدع إلا إذا حدث فزع من النماذج والخلط نتيجة إيهام بعض التفاصيل وسقوط بعض الجزئيات وتحول الكثرة بفعل

العقل إلى خط موصول فى سياق وحدة مفهومة .

المرحلة الثالثة مرحلة الأشراق -ILLU MiNATION PHSAF

بعد المرحلة الثانية (مع تحفظنا فى اعتبارها مرحلة مستقلة) يحدث فجأة أن تنفتح على عقل المبدع طاقة منيرة يتدفق منها سيل ابداعى كمياه الشلال تتخلق من خلاله ملامح العمل الفنى ، وما يزال المبدع منطلقاً فى تلقى هذا المدد وحين يحدث نوع من التوقف الأخير عن العمل حيثما يحس المبدع أنه لم يعد فى جعبته شىء جديد نضيفه إلى ما تم انجازه ويرى الباحثون ــ اعتماداً على عدد من الملاحظات أو الاعترافات .

ان الانجاز الذى يحدث فى تلك المرحلة هو انجاز غير نهائى ، انه الارهاصات الخام التى تحتاج إلى اعادة نظر وبلورة حتى تتشكل فى صورتها النهائية فيما بعد .

المرحلة الرابعة مرحلة المراجعة والتحقيق Verification Phase

فى تلك المرحلة يقوم المبدع بوضع اللمسات الأخيرة على العمل حيث تتم مراجعة كاملة لكل ما تم افرازه أثناء عملية الإلهام فى المرحلة السابقة ، وربما تحدث عمليات حذف وإضافة .

وتشكيل للمادة التى تم افرازها .

وهذه هى المراحل الأربع التى يشير إليها معظم الباحثين والتى رأينا من جانبنا انها يمكن أن تختزل إلى مرحلتين اثنتين :

١ ــ مرحلة الاستعداد والتجهيز .

٢ ــ مرحلة التنفيذ التوصيل .

وبذلك نأخذ من المراحل الأربع السابقة مرحلتين فقط اما الاختمار والاشراق ، فانهما كما هو واضح ليستا بمرحلتين ، فقد يحدث الاختمار (أى الكف والتوقف عن العمل أو التفكير الموجه المتعمد) ، فى أى لحظة وفى أى مرحلة من مراحل العملية الابداعية وهو نفس الأمر بالنسبة للاشراق فقد يحدث الانغلاق فى أى مرحلة ، كما أن الالهام والأشراق يمكن أن يحدث هو الآخر فى أى لحظة من لحظات المسيرة الإبداعية .

نجيب محفوظ ومسار رحلة الأداء الابداعى :

أشرنا فى عدد من دراساتنا إلى خصائص العملية الإبداعية عند نجيب محفوظ ، وفى السياق الحالى سوف نقترب أكثر وبشكل ميكروسكوبى من لحظات الأداء العقلى لعمل من أعماله الروائية منذ اللحظة الأولى التى يقرر أن يبدأ فيها الكتابة ، وذلك حين يكون قد تأهب واحتشد (وذلك من خلال اعترافاته التى قدمها لنا مكتوبة فبراير سنة ١٩٧٠) .

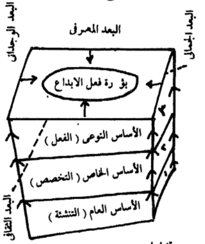
يذكر نجيب محفوظ عن رواية ميرامار أنه كتبها على مدى ستة شهور من أكتوبر ١٩٦٥ إلى مارس ١٩٦٦ ويقرر أن الفكرة بدأت فى عقله كأشخاص منذ ١٩٥٥ (أى منذ عشر سنوات قبل بدء كتابتها) .

يقول الكاتب « بدأت كأشخاص منذ ١٩٥٥ ولكنها لم تتبلور إلا عند كتابتها فتغير كل شىء فيها » أما كيف بدأت وما هى الظروف التى بزغت من خلالها فيقول « معاشرة أصدقاء فى الاسكندرية وخادمة فلاحة كانت تخدم أحدهم وكنت معجباً بها » .

ويقول أن الفكرة التى تعلقت بهذه الفلاحة كشخصية متميزة تحولت بعد ذلك إلى معنى سياسى لم يخطر على الخيال بادىء الأمر ، وحينما عاد ليفكر فى الموضوع عندما بدأ يهتم بكتابة الرواية حدث الأمر كما لو كان حنيناً إلى الأصدقاء واعجاباً بالفلاحة .

وفى الفترة التى انقضت منذ مجىء الفكرة إلى الكاتب إلى أن تحولت إلى مشروع رواية فان مبدعنا لم يتوقف عن التفكير فيها ، بل يذكر أنه كان يتمتع بمعايشتها ولم يكن يستبعدها أو يضيق بها ، وأنه كان يحاول أن ينميها وأن يطورها ، وعلى الرغم من أنه بدأ التفكير فى البداية وبنية متجهة إلى كتابة حياة أشخاص من الواقع إلا أن الأمر تحول مع الظروف السياسية الطارئة إلى معنى سياسى ، ومن ثم فان الموضوع بدأ ينسج نفسه على قماش الواقع الاجتماعى والاقتصادى .

ولنا هنا وقفة . . . فالكاتب ليس مجرد صانع أفكار أو خالق معانى أنه بالاحرى نسّاج رؤى يوحّد ما بين الواقع والخيال ويدمج ما بين الرمز والحقيقة ، حتى يتحول كل شىء إلى واقع فنى جديد ، وهذا هو كنْه ومحور وجوهر العملية الابداعية . . . فقد يبدأ المبدع بخيال بسيط أو بواقعة متواضعة ، فاذا حشد أفكاره وبلور معانيه ونظم مواده حول الأساس النفسى الذى يتبناه أصبح هذا الأساس حينئذ أساساً نفسياً فعالاً ، وهو تلك الحالة التى يتوحد فيها الواقع النفسى مع الواقع الاجتماعى ارتقاء من بدايات الملاحظة المباشرة للحيلة إلى ذروة التحليق فى أفق الواقع الإبداعى ، حيث تلتقى كل الطاقات النفسية (وجدانية وذهنية وايقاعية وثقافية) فى بؤرة الممارسة الحادةلفعل الإبداع .



رسم تخطيطى
لمسار عملية الإبداع وفقا للنموذج النظرى .

الخاص بوحدة السلوك

والأساس النفسى الفعل المسئول عن الإبداع .

ويذكر الكاتب فى سياق إجابته عن الأسئلة الخاصة بعملية ابداعة لرواية ميرامار أن الأنشطة التى كان يمارسها (بعيداً عن كتابة الرواية) كانت لها علاقة عادة بموضوع الرواية وكأنما يقول الكاتب لنا أن الموضوع المحورى الذى كان يتحرك فى عباءته هو رواية ميرامار أو الأنشطة الأخرى حتى وان كانت عبارة عن أعمال ابداعية أخرى فربما كانت محاولات للاقتراب من جوهر ميرامار بل إن الكاتب يقرر أنه كان يقوم وبشكل متعمد يبذل مجهود فى اتجاه أو آخر من أجل تجويد أفكاره المتعلقة برواية ميرامار أما عن نوع الأنشطة والجهود التى كان يبذلها فقد كانت عبارة عن اطلاعات ومعايشة مواقف معينة ومناقشات مع الأصدقاء والمعارف . . .

التنفيــذ :

والآن وقد تهيأ الكاتب واحتشد وأصبح متوحداً بموضوعه معايشاً لأفكاره مخالطاً لشخصياته ، فماذا هو فاعل بهم ومعهم ؟ .

لنبدأ مع الكاتب منذ أن يجلس إلى مائدة الكتابة ، وقد هيأ نفسه تماماً وفرغ عقله للأداء واحتشد وجدانياً بدافع قوى للأداء .

يقول الكاتب : انه عندما يبدأ فى كتابة رواية من رواياته عموماً فانه يكتب كل يوم ، لتأخذ جلسة من جلسات الكتابة ، ونقترب منه لنرقب عن كثب كيف يعمل .

أنه يحاول أن يبدأ على الفور فى الكتابة ، ولكن هذا عادة ما يتأجل بسبب التردد ، انه محتاج إلى وقت يطلق عليه المتخصصون فى الدراسات النفسية وغيرها مرحلة الاحماء Werming up .

وقد لا تكون المسألة هى توقف عن العمل من أجل الوصول إلى مرحلة الحمو ولكن الكاتب يقرر أن الأفكار تبدأ فى المجىء والتخلق بالتدريج (وأنه كان يحدث أحياناً أن تتدفق منذ البدء) والكاتب فى إجابته على اسئلتنا الخاصة بكيفية ورود الأفكار إلى ذهنه يقول : إن التفاصيل قد تأتيه جاهزة منذ البداية ، وقد تأتى بتدرج ، كما أن الأفكار قد تجىء بكثرة وفيض وقد تجىء بندرة وببذل الكثير من الجهد ، وقد تأتى بشكل تلقائى ولكنها أحياناً تتمنع وتستعصى ولا تستقيم الا بعناء ومعاناه ، أما عن طبيعة العناء أو المعاناة أو كيفية التخلص من تلك الحالة ، فانه يقرر أنه لا يستطيع أن يفسرها أو يصفها .

ماذا نفهم من ذلك ؟ .

ان نجيب محفوظ ليس ساحراً معه مفتاح غامض يفتح به الأبواب المغلقة ، إنه كاتب بشر ، وهو إنسان يعانى ، وهو مبدع يأخذ نفسه ، كما ذكرنا فى البداية بالصرامة والشدة وبذل الجهد والقسوة على نفسه حتى تستقيم له الأمور وتتفتح الأبواب .

وواهمون أولئك الذين يتصورون أن هناك مبدعاً أيا كان موضوع ابداعه ، يسلس له الموضوع بسهولة وانقياد بلا معاناة ، والا لما كان مبدعاً أو خالقاً ، ان سر عظمة نجيب محفوظ انه يعانى ، ويثابر ويواصل الجهد من أجل أن تتجمع فى عقله الرؤى ، وتستقر بين أنامله خيوط الموضوع ، وتتخلق فى وجدانه تلك العواطف النبيلة تجاه شخصياته فيعشقهم ويهيم بهم ويتعايش معهم .

إنه يقرر أن هناك بين شخصيات رواياته من يشبهه ، وهو يحدد أسماء شخصيات بالذات ، ويرى أن فى تلك الشخصيات بعضاً منه ، صحيح أنه يميز بين ما يضعه ، وما لا يضعه وهذا فى حد ذاته يؤكد أنه كاتب مدرك لحدود العملية الابداعية ومدى ما يسمح لنفسه بتسجيله خلال الكتابة من وقائع الحياة الجارية ، سواء ما يتصل منها بشخصيته أو ما يتصل منها بأحداث الحياة وأشخاص منها وأشخاص خيالية ، وهذا هو الجانب الانتقائى فى النشاط الابداعى ، أو ما يمكن أن نطلق عليه السلوك التشكيلى فى العمل وهو أحد عناصر البعد الجمالى .

ان الكاتب يقرر فى عدد من المواضع (خلال اجابته كتابة على أسئلتنا حول عملية الابداع) انه يتخير ما يسجله من واقع الحياة ، ويضيف إليه ما يجعله ذابنية جديدة تكتمل فيها ملامح خلق جديد وهذا يتم خلال تسجيل ما يعنُّ له من أفكار ، ثم يقوم باعادة ترتيبه مرة أخرى ، وعادة ما يكون الترتيب الأخير لجزئيات العمل مختلفاً عن الشكل الذى سجلت به العناصر فى صياغتها الأولى .

ونجدنا مرة أخرى أمام سلوك تشكيلى يحاول فيه الكاتب خلق قيمة جمالية ، يتذوقها هو قبل أن يتذوقها غيره ، وهو لا يتذوقها باستمتاع بل أنه يقرر أن طبيعة التذوق فى تلك المرحلة تقترب من أن تكون خوفاً وقلقاً وهذا يؤكد أن مسار العملية الابداعية عند كاتبنا ليس متعة دائمة أنه معاناه ولكنها معاناة المبدعين التى يتحملونها من أجل الوصول إلى لحظة الاستمتاع حيثما تكتمل ملامح العمل فى شكله الأخير .

ولعله من المناسب فى السياق الحالى الأشارة إلى أن الأساس النفسى الفعال المكون من أربعة أبعاد أشرنا إليها من قبل (بُعد عقلى معرفى وبُعدٌ وجدانى انفعالى وبُعدٌ جمالى تشكيلى وبُعدٌ ثقافى اجتماعى) تتفاعل فيها بينها وبشكل متآزر أثناء عملية الأبداع عند نجيب محفوظ (وعند كثير غيره من المبدعين الحقيقيين) بحيث يكون من الصعب الإشارة إلى بُعدٍ واحد كالعقل أو وقدة الذهن أو الالهام أو غير ذلك من تبسيطات مخلة بالمعنى الحقيقى لطبيعة السلوك الابداعى ، فالمبدع يتحرك وسط تفاصيل متباينة ومشاعر متكاثرة ، وأفكار متنوعة وان لم يكن قد تهيأ بوعاء نفسى صلب فان رؤاه سوف تتبدد وأفكاره سوف تتوزع ومشاعره سوف تتناقض ولن يستطيع أن يمسك بخيوط موضوعه مهما بذل من الجهد ومهما استمات فى محاولة الجرى وراء الموضوع .

ان كاتبنا لابد أن يكون لديه الأساس النفسى المناسب المتهىء المستعد القابل لتحمل تبعات الجهد الابداعى وحين ينخرط فيه مثلما يفعل نجيب محفوظ يتحول إلى شعلة متقدة من العمل الدؤوب القادر على الغوص وعيناه دائماً على الهدف ، وعقله واع تماما بحدود الأمان عند شاطىء النجاة .

وفى النهاية أسأل نجيب محفوظ :

عند الانتهاء من الرواية هل تكون راضياً عنها أم غير راض أم لا تهتم بالأمر ؟ يقول :

أثناء الكتابة أشعر بالرضى ، وبعد الكتابة ٥٠ ٪ من الرضى . وحالتى النفسية بعد الانتهاء من الكتابة لا تكون مماثلة لحالتى النفسية قبل البدء ولا أثناء الكتابة ، انها تكون مختلفة عن كليهما ، أما النحو الذى يكون به الاختلاف فانه يقول (قبل البدء قلق وحنين ، وبعد الانتهاء راحة) .

لقد قطع الكاتب رحلة شاقة ، وانَّ له أن يستريح ، بصرف النظر عن الرضا أو عدم الرضا .

ولكن هناك مشاعر جديدة بدأت تظهر ، وحين نقترب من حقيقة تلك المشاعر فاننا نجدها مشاعر استرخاء ، ولكنه الاسترخاء الموقوت الذى يمهد لتأهب جديد .

ونجيب محفوظ ليس كاتباً يقبع فى برج عاجى انه يأكل الطعام ويمشى فى الأسواق ويتعامل مع الأصدقاء ويقترب من الأعداء فهو يستمد زادة من الحياة ، ولكنه يحوله بعد تمثله إلى رحيق جديد يفرزه لنا فإذا بنا أمام عالم جديد يبهرنا ويبهره ، وهو لا يكتفى بان يلقيه علينا فجأة ، بل إن قبل أن يطرحه على خلق الله يختبر كفاءته على محكات عديدة ، نعرف بعضها ولا نعرف البعض الآخر ، وهذا هو الجانب الخفى فى عالم نجيب محفوظ الابداعى ، فما هى المرآة ياترى التى يرى من خلالها نجيب محفوظ قيمة عمله هذا سؤال يحتاج إلى رحلة أخرى قد نعود إلى قطعها معكم فى وقت قريب ◆

المكان أداة ودلالة في روايات نجيب محفوظ

د. محمد عبد الحكم عبد الباقي

١٢ ● القاهرة ● العدد ٩٢ ● ٩ رجب ١٤٠٩ هـ ● ١٥ فبراير ١٩٨٩ م ●

يهتم نجيب محفوظ بتصوير المكان فى كل عمل فنى له ، والتركيز عليه باعتباره خلفية أساسية من خلفيات العمل القصصى ، وذلك لإحساسه بأن «مشكلة الفرد ليست فى جوهرها إلا إحدى مشاكل المجموع ، وأن الفرد ليس معزولا عن زمانه ، ومكانه ، وأن الفرد فى حركته يلتحم مع حركة مجتمعه ، ويتحرك به ، ومعه ، وله فى نفس الوقت . هذا الإدراك ساعد الروائى على الكشف عن واقعه بصورة أفضل ، وعلى الاهتمام بالمنطق البشرى ، والسببية ، والعلاقة بالزمان ، والمكان فى عمله الروائى»(١) .

وإذا كان د. عبد المحسن طه بدر قد نوه إلى العلاقة الوثيقة بين الإنسان والمكان فى قوله السابق فإنه يشير تارة أخرى فى بحث آخر بأن «أفعال البشر تقع دائماً فى مكان وزمان محددين وحتى يستطيع الروائى تجسيد هذا الفعل البشرى ، يصبح ضرورياً بالنسبة له أن يتصور صورة ما للعلاقة بين أفعال البشر ، وبين الزمان ، والمكان الذى تقع فيه أفعالهم ، وأقوالهم»(٢) .

بيد أن الزمان ، والمكان قد يمثلان أحياناً دوراً هامشياً كما يمثلان فى بعض الأحايين دوراً أساسياً فى تمثيل البيئة النفسية لشخصيات الرواية ، وأبطالها بل قد يمثل المكان أحياناً موضوع القصة ومضمونها إذ قد ينسحب على أحداث الرواية ، ويحمل مدلولاً رمزياً . وهذا ما حدا بأحد الباحثين إلى القول : «إن مكانة قصة زينب» لا ترجع إلى أنها أول القصص فى أدبنا الحديث ، بل لأنها ما تزال إلى اليوم أفضل القصص فى وصف الريف وصفاً مستوعياً شاملاً(٣) .

وإذا كانت البيئة الريفية قد أثارت اهتمام هيكل ، والشرقاوى ، ويحيى حقى وغيرهم فإن بيئة المدينة كانت محور اهتمام نجيب محفوظ ، إذ تنقل بأحداثه ، وشخوصه بين بيئة القاهرة ، وبيئة الإسكندرية مصوراً حاراتها ، وأزقتها ، وحاناتها وشوارعها ، وقصورهما ، وقباب مساجدهما ، ومسارحهما وكذلك فنادقها . . إلخ ، بل لقد انسحب المكان على الرواية بأكملها ، وصار عنواناً لها كالقاهرة الجديدة ، وزقاق المدق وقصر الشوق ، والسكرية ، وبين القصرين ، وميرامار ، والكرنك ، وحكايات حارتنا .

وهكذا تشكل البيئة المكانية أثراً فعالاً فى حياة نجيب محفوظ الفنية بما أسبغ عليها من التشخيص والدلالات ما يجعلها تسهم إسهامات بارزة فى دفع عجلة الأحداث وفى التعبير عن الواقع الخفى .

وإذا كان نجيب محفوظ قد اتخذ من الحارة ، والزقاق خلفية مكانية ، شملت أرضية قصصية واسعة فإنه يتخذ من ميرامار «خلفية أخرى تجسد نمطاً شعبياً متواضعاً تمهد فيه الطبقات على اختلافها ملاذاً ، بعد أن كان مقصوراً فى الماضى على الطبقة الأرستقراطية فحسب ، إذن فميرامار ، ونزلاؤه يمثلون لب القضية» التى وقف أمامها المؤلف وقفة متأنية طويلة ، وأعنى قضية التفاوت الطبقى» .

وقد جعل المؤلف البنسيون بطلاً حقيقياً يلف حوله مختلف الفئات الاجتماعية يتسارعون فيها بينهم لإقرار وجهات نظر

خاصة بهم ، ولهذا أصبح المكان له دوره الفنى فى رسم الظلال الخفية الغائبة فى ثنايا العمل الفنى فهو ليس مكاناً جامداً بل غدا شخصية من شخصيات العمل الأدبى لها دورها الوظيفى فى دفع عجلة الأحداث ، وتحريك مصائر الشخصيات الأخرى . ولذا أصبح لقاء الإنسان به ليس لقاء مع التراب بل لقاء مع إنسان فى حلبة صراع عنيف ، فالعمارة الضخمة الشاهقة أصبحت كوجه قديم يطارد عامر وجدى ، ويحكى معه ذكرياته الطويلة ، التى أسهم فى خلقها «فهو يستقر فى ذاكرتك فأنت تعرفه ولكنه ينظر إلى لا شىء فى لا مبالاة فلا يعرفك»[1] بل ويؤكد تشخيصه فيناديه عامر وجدى «ها أنا أرجع إليك أخيراً يا إسكندرية» ص ٨ ثم يضفى عليه المؤلف تقابلاً ليعكس نبض الزمن على جدرانه كنبض الزمان على جسد الإنسان .

ويلعب المكان دوره فى بلورة وعى الشخصية بذاتها ، إذ ينتقل عامر وجدى إلى الماضى ، أو إلى عوالم الذكريات الكامنة فى اللا وعى ، فالبنسيون أصبح «كالبيت الكبير الذى تحول مع الأيام إلى فندق ، يراه السائر فى خان جعفر كقلعة صغيرة ، وحوشه القديم الذى شق فيه طريق إلى خان الخليلى ، قد نقش فى قلبى هو وما يكتنفه من بيوت قديمة ، والكلوب العتيق ، صورة تذكارية لنشوة الحب المشبوب المرتطم بخيبة الأمل»[2] فهنا يستخدم المؤلف المكان استخداماً فنياً إذ ينتقل من الوعى إلى اللا وعى انتقالاً لا يشى بفنية صرفه .

لقد تحول المكان إلى نغمة حزن تطارده نتيجة خيبة الأمل التى صادفته وانطفاء نشوة الحب بلفظه «لا» من صاحب العمامة ، واللحية البيضاء ، عندئذ أصبح المكان رمزاً لظلام أبدى ، وموتاً لنغمة الحب التى «هبطت إلى الدنيا قبل الأديان بمليون سنة» ص ٢١ فالمسألة إذن ليست مكاناً جامداً بل أصبح محبوبة قديمة تطالعه فى صورة ذكريات قديمة ، إنها مسألة وعى ولا وعى .

والمكان قد يشى ــ أحياناً ــ عن ازدواجية واضحة ، فقد يكون صورتين لشكل واحد ، فهو «قطر الندى ، ونفثة السحابة البيضاء ، ومهبط الشعاع المغسول بماء السماء» كما هو وجه «قد أفرخ غضبة وثاب إلى وداعته» ص ٧٦ .



ولما كان المكان شخصية روائية تتحرك داخل النسيج الروائى ، وتتأثر بالأحداث الدامية التى يلفها جو مأساوى واضح ، كان عليه أن يثور لحق ضائع ، أو لكرامة تمتهن ، أو لأنوثة تفتقد ، فجريمة سرحان البحيرى مع زهرة «قد جعلت المكان يثور ثورته العارمة إذ زلزلت الجدران بصواعق الرعد . وومض البرق كالنذر ، وصرخت الرياح كعزيف الجان» وبذلك يسيطر الجو الأسطورى على هذه الصورة ، ويكشف عن نغمة تشاؤمية واضحة . فتصبح الرياح كعزيف الجان» والمائدة فدان على كف عفريت» والذراع الحجرى يضرب فى الماء كالغول .

لقد غدا المكان ــ أيضاً ــ فى ميرامار لوحة رسام ، أو نغمة موسيقار ، إذ قد يرى البعض طفل الخطيئة فى لوحته الفنية رمزاً للبراءة الغائبة ، وقد يرونه رمزاً للماضى بذكرياته الطفولية ، وقد يرونه رمزاً للتشاؤم ، والحزن . وهناك من يراه رمزاً للضياع الأخلاقى .... ألخ . فكل هذه نظرات متنوعة لشىء واحد ، ونفس الشىء يحدث للمكان فقد يرى عامر وجدى البحر رمزاً للسلام ، والحب ؛ إذ يرى فيه «بحر الأنغام والطرب» ويراه حسنى علام أسود محتقن بزرقه ، يتميز غيظاً ، يكظم غيظه ، تتلاطم أمواجه فى اختناق ، يغلى بغضب أبدى لا متنفس له» ص ٨٧ أما «منصور باهى» فيراه منبسطاً «فى زرقة صافية بديعة» .

إن حسنى علام لم ير فى حجرته بالبنسيون مرفئاً للراحة ، والأمن ، بل نظر إليها فى إطار الذكريات البالية ، فهى تذكره بسراى آل علام أى تذكره بالماضى الذى يتمنى أن ينساه وتتلاشى معالمه بعد أن كشف الحاضر عن قيم جديدة ، ونظام طبقى جديد لا يسود فيه الإنسان إلا بشهاداته العلمية ، ولهذا غدت الحجرة عاملاً من عوامل التداخل بين الوعى ، واللا وعى عند الشخصية القصصية .

وإذا كان فوكنز «قد جعلنا نعيش عالم الجنوب ، ونشم رائحة كاوى ، والأرض وزهرة الجمسن ، وعرق الزنوج»[1] فى روايته «قداس الراهبة»[2] ، فإن نجيب محفوظ قد جعلنا نشم رائحة الهواء ، ونسيم البحر ، وانفجارات الرعد ، ووميض البرق ، وانهلال المطر فى مدينة الاسكندرية .

إن نظرة كافكا للحياة قد تتبلور فى كلمات حسنى علام «بأن الكون فى الحقيقة قد مات ، وما هذه الحركات إلا الانتفاضات الأخيرة التى تند عن الجثة قبل السكون الأبدى» ص ١٢٢ . هذا وإن كانت ظاهرة الاغتراب عند كافكا قد تختلف عن ظاهرة الاغتراب عند نجيب محفوظ فى تصويره لشخصية حسنى علام .

* * *

وحين يكتب نجيب محفوظ عن المكان فإننا نحس من خلال وصفه بالحضور الذاتى . إنه ينقل لنا الحياة فى الحارة ، والزقاق بأسلوب من عاش المكان ، وتمرس عليه . إنه لا يكتب عن الحارة من الخارج بل كان يقطنها ، ويحيا تقاليدها ، وقيمها ، وإذا كان «يحيى الطاهر» ، ويحيى حقى قد صورا بيئة الريف الصعيدى معتمدين على حاسة البصر فى رؤيتهما فى «الطوق والأسورة» و «البوسطجى» فإن نجيب محفوظ يعتمد أيضاً على حسه ، وعقله فى تصوير بيئة الحارة ، وقيمها ، هذا على الرغم من اختلاف البيئتين .

ولعل معتقدات الحارة عند نجيب محفوظ قد تتشابه مع معتقدات الريف الصعيدى فكلاهما يعرف الأسطورة ، والخرافة ، كما أن كليهما يجنح جنوحاً واضحاً نحو البساطة والتعقيد ، فى آن واحد ، وعلى تضخيم الأحداث ، والأماكن .

إن عثمان بيومى حين يرى حجرة المدير العام فإنه يراها مترامية لا نهائية تراءت دنيا من المعانى ، والمثيرات لا مكاناً محدوداً منطوياً فى شتى التفاصيل آمن بأنها تلتهم القادمين ، وتذيبهم ، لذلك اشتعل وجدانه وغرق فى انبهار سحرى فقد أول ما فقد تركيزه ، نسى ما تاقت النفس لرؤ يته» ص ٣ لقد تجسد المكان فى نظره ــ اسطورة من الأساطير ، ثم انسحب المكان على من يقطنه فأصبح معبوداً أو إلّهاً عند ذاك دعاه نداء القوة للسجود .

ولعل انسحاب المكان على نفس عثمان بيومى «هو ما أحاط الرواية كلها بشمولية واضحة ، فصار المكان حافزاً ، ودافعاً نحو التقدم ، بل وتسرب كيانه فى كيان «عثمان بيومى» فصار حلماً من أحلام اليقظة Day Dreams تسعى الذات إلى تحقيقه . وعندئذ يتداخل الشعور ، واللاشعور .

وقد يكشف المؤلف أيضاً عن وضوح الصورة من خلال التقابل الذى أحدثه بين الحجرة المقدسة ، وبدروم الأرشيف مؤكداً بذلك الفروق الطبقية التى يجسدها الاختلاف المكانى ومفسراً للصراع النفسى الذى يدور داخل البطل .

إن البطل قد يذوب فى المكان فى حالة يستسلم فيها الإنسان لخياله فيصبح كالنائم ، وليس نائماً ، وكالغافل وهو متنبه ، ولذا فهو يستعين بالتداعى " Association " على إتمام خياله ، وتوجيهه ، كما أن للتربية دورها فى توجيه هذا الحلم ، «فالطموح المتشوف هو الالتقاء ، والصراع فى نفس واحدة بين الصبوة إلى المثل الأعلى ، والأهداف الرفيعة التى تغذيها طاقة عاطفية دافقة وبين العجز الذى تفرضه اللافعالية عن تحقيق هذه الأهداف فى ميدان الواقع»(١) .

والمكان قد يكون وسيلة لتضخم المأساة فى نفس القائل والمتلقى . فالراوى حين يصف موقف البطلخفيقول «ومقدسة عنده أيضاً ذكرى والديه ، وكل موسم يزور قبرهما وهو من قبور الصدقة الضائع بين القبور فى العراء ، وهو اليوم وحيد ومقطوع من شجرة» ص ١٣ فإنه يصور المأساة المتضخمة فى نفس البطل ، وبالتالى تنسحب على كل أفراد طبقته فيشعرون بالضياع فى زمرة الحياة ، وبعد الموت .

ويأخذ المكان دلالة أخرى عند البطل «فيصبح رمزاً لحب قديم ولسعادة غائبة .

فالسبيل الأثرى عند مشارف الصحراء قد شهد لقاءاته مع محبوبته ؛ فأخذ عن طريق التداعى يتذكر أيام الطفولة البريئة التى لا يحلم فيها إلا بما يسد رمقه ، وكأن الصحراء الممتدة أمامها حتى سفح الجبل رمز للمشوار الدنيوى المملوء بالعثرات الرملية ، وصعوبة السير ، وقد يكون المكان أيضاً رمزاً للخطيئة فى تلك الحجرة العارية التى لا يشم فيها إلا البخور ، ويلمح الحشرات ، ويتخيل الجراثيم المستكنة» ص ٣٩ تلك هى حجرة قدرية البغى التى يفضى إليها كلما التهبت شهوته وامتلك نصف القرش ، ثمن قدح النبيذ الذى يكفى لطمس عقله .

إن ازدواجية البطل تعنى ازدواجية المكان إذ يمثل البطل صورتين لشخص واحد فهو يعشق الرذيلة ، ولا يمارس الحب إلا عن خطيئة ، وفى أوقات الصلاة يؤم المصلين بمصلى الوزارة» . ولذا فهو يتظاهر بالتدين فى حين أن قلبه لا يعرف الحب الطاهر النقى وينسحب هذا على المكان فيرمز مرة إلى الطهارة والقداسة وأخرى إلى الدناسة والقذارة .

وقد ينبىء المكان بانقطاع الأحلام فى عالم الواقع إذ إن من «محاسن الصدف أن القبر الجديد قد حاز رضاه تحت ضوء الشمس» ص ١٨٨ . وهكذا تنتهى الرواية إذ يغيب الوعى غياباً أبدياً إلى عالم اللا وعى الأبدى ، وتنطفىء الأحلام .

أما المكان فى الكرنك فقد يتمثل بكل محتواه ليصبح قدراً يحرك الشخصيات فمنه يختفون وإليه يرجعون ، كما يصبح صديقاً محبوباً يفد إليه الأحبة على مختلف أعمارهم للمحاورة ، والمناقشة ، ومن هنا يضفى عليه المؤلف مقومات إطار أوسع شمولاً ، أبعد من التجسيد فهو أنيق رشيق «يتسم بسحر دافق ، وهدوء ثابت ، وجاذبية لا تقاوم» .

إن خوف حلمى حمادة ، واسماعيل الشيخ ، وزينب دياب لم يكن خوفاً من المجهول بل هو خوف من المكان ومن هنا تحول إلى شبح مخيف يتحسس الإنسان خطره كلما سرت برودة الأرض فى قدميه وكلما أحس بالفراغ والحيرة ، والرعب تمزق نفسه وإذا كان نبض الزمن قد يتجمد فى هذا المكان ، فإن تجمده يصبغ المكان بالمأساوية .

فنجيب محفوظ لم يصور هذا المكان من الداخل بل يسمع ما يقال ثم يروى لنا مأساة تتشكل عناصرها من الظلام ، والرعب ، والخوف . فنظرة المؤلف إلى الظلام واحدة قد نجدها فى الكرنك ، كما نستشرفها أيضاً فى قصته القصيرة «الظلام» . إنه ظلام لا يختفى باعتياد النظر فيه كظلمة القبر «ولا فكرة لى عن متى تنقشع الظلمة أو متى تبعث الحياة فى تلك الجثة الشاملة» ص ٥٦ .

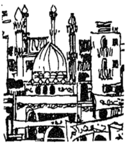
فقد أصبح المكان فى نظر اسماعيل على الشيخ جثة هامدة لا حراك فيها ولا سبيل إلى حركة الحياة فيها . فالمكان صامت أخرس . ومن هنا يربط مأساته بالأسطورة وليأتى الشيطان إن كان مقدوراً له أن يأتى وليأت وليأت الموت أيضاً . ولعل لجوء الشخصية إلى الأسطورة هو رغبتها فى الفرار والانسحاب إلى عالم اللا واقع أى عالم الأحلام ، وهذا ما دفع يونج Yong إلى شطر الأدب إلى نوعين أدب سيكولوجى ، وأدب الرؤ يا[1] قاصداً من وراء ذلك المعقول ، واللا معقول .

وإذا كانت قدرية المكان هى التى تلف شخصيات الكرنك فإن العقل فى «قلب الليل» هو الذى دفع جعفر الراوى إلى تداعى ذكريات خان الخليلى ، إذ إن المكان فى نظرة هو الماضى الذى ذاب فى الحاضر ، ولم يعد منه سوى الذكريات .

وتتجلى مأساة جعفر فى تقابلية المكان بين الماضى ، والحاضر ، فإذا سحبنا الماضى ، والحاضر وجدنا أنفسنا فى حلبة صراع عنيف بين القصر ، والخرابة ، والمحك بينهما هو الزمن الصامت ، والسارى فى حركة غامضة غير مفهومة .

إن «خان جعفر» تمثل حياة الطفولة ، والذكريات ، إذ تمثل لحظة التداخل بين الوعى ، واللا وعى ، كما تمثل أيضاً صورة من صور العقوق ، والظلم فنغمة الطفولة لم تعد تجدى فى نظر البطل إذ أصبحت حلماً ، أو أسطورة . وعندئذ يتحول الواقع إلى اللا واقع .

لعل الظروف التى عاصرت البطل تشى بجو مأساوى . فالموت قد خطف أباه ، ولم يكن قد بلغ الخامسة بعد ، ودون أن يترك ملامح ثابتة فى ذاكرته ثم أعقب ذلك موت الأم ما جعله ينظر لنفسه ، ويرى فيها صورة النبى محمد .



وقد تحولت الأسطورة إلى حقيقة مثل حقائق الطبيعة ، والرياضة ، والتاريخ كما أصبحت الحياة كابوساً يشعر إذاءها الإنسان بضياعة ، وامتهانه . فجعفر هو عثمان بيومى كلاهما سعى إلى المجد وإن سلك كل منهما طريقاً مختلفاً عن الآخر ، لقد فقد كل منهما أباه ، وأمه ، وكلاهما عاش حياة مشحونة بالمتاعب والصعاب ، وكلاهما لم يجد أبوه مكاناً ليدفن فيه سوى قبور الصدقه إذ عاش كل منهما فقيراً ، ومات فقيراً .

وأسهمت اللغة — أيضاً — فى تشكيل الخلفية المكانية بما يشع فيها من عنصر أسطورى — فقد أصبح المكان هو مصدر الأسطورة ، ومبعثها . «فأما عفاريت بيتنا — وهم يقيمون فى الكرار — فكانوا يميلون بطبعهم للدعابة» ص ٢٢ .

والمكان — أيضاً — هو الذى يشكل الأحداث فى ضوء العلاقة التى تنشأ بينه وبين الشخصية الروائية . فجعفر الراوى يجد فى القصر ما لا يجده فى مسكنه القديم ، كما يجد فى الحديقة ما لا يجده فى الحارة ، وهنا تنبعث الحيرة فى نفسه ، أيرضى بمعيشة القصر دون مبالاة بالقيود التى تسيطر عليه ، وتحكمه ؟ أم أنه يرجع إلى الحارة حيث الحرية المنشودة ، والمغامرة العنيفة ؟ ، ولهذا فالصراع بين القصر ، والحارة ليس صراعاً بين مكانين فحسب ، بل هو صراع بين نغمة الحرية ، ونغمة القيود ، والأغلال .

وقد سيطر المكان على الرواية ممثلاً بذلك — العنصر الأساسى فيها بكل ما فيه من قيم ذات طابع شمولى ، كما اندفع المؤلف إلى تحريك الأحداث والشخصيات من خلال علاقتها بهذا المكان ، وتفاعلها مع المؤثرات الوافدة .

ويسهم المكان — أيضاً — فى تكوين البناء العام للشخصية الروائية ، وفى تحديد ايديولوجيتها ، وطباعها ، ونوازعها . فالنشأة الوضيعة للبطل (جعفر الراوى) فى قلب الحارة وفى المسكن الفقير هى التى غرست فى نفسه حب المغامرة ، والتمرد ، والحنين إلى الماضى .

وقد يتضح من النظر إلى أحداث الرواية أن المكان هو الذى فرض المأساة على البطل ، وليس للقدر مجال فيها . فأطراف الدراسة كانت ملتقى ذات الجلباب الأسود ، وصاحبة الشال والبرقع الفضفاض ، وهناك ذاب البطل فى محبوبته على الرغم من إدراكه بنشأتها الوضيعة فى عشش الترجمان . «وعندئذ كان الصراع ، وكان التقابل المكانى . ولعل السر فى انجذابه لهذا المكان الفقير هو حنين إلى الحياة الأولى ، وإلى حريته حيث الصحراء المترامية ، وحيث القيود المنهارة .

ويقل اهتمام نجيب محفوظ بالمكان فى روايته «الحب تحت المطر» هذا على الرغم من كونه الدافع الأساسى فى تحريك الأحداث بما أضفى عليه المؤلف من قدرية تنسحب على أبطال الرواية «فمرزوق أنور» بعد أن استعد للسفر إلى بنى سويف لاستلام وظيفته جلس على محطة مصر . وهناك لمحه المخرج محمد رشوان فطلب منه تمثيل دور البطولة فى الفيلم الذى يخرجه فيوافق مرزوق أنور ، ويكون هذا قدراً مقدوراً تنزوى من خلاله الأحداث إلى طريق آخر إذ يرفض أنور الوفاء لعمليات عبده ، ويتزوج من ممثلة ، وينقطع بالتالى عن الحياة الأولى ، ويعيش حياة اللهو ، والعبث .

فالمكان هو الذى جر الأحداث إلى منزوى آخر وليس «محمد رشوان» ، أو مرزوق أنور . «فمحطة مصر» تمثل القدر الذى شكل الحدث الروائى وأسهم فى تركيب ايديولوجية الأفراد .

والمكان عند نجيب محفوظ هو رمز «لشىء آخر» . وقد يتحدد الرمز بالمكان عن طريق السياق ، والمعنى العام ، إذ قد يحمل المكان الواحد رموزاً لأشياء متنوعة . والحرافيش تمثل رحلة أخرى للمؤلف على طريق توظيف المكان ، وإعطائه دوراً

أساسياً فى البناء الدرامى للعمل ذاته ، «ففى الممر العابر بين الموت ، والحياة ، على مرأى من النجوم الساهرة ، على مسمع من الأناشيد البهيجة الغامضة ، طرحت مناجاة متجسدة للمعاناة ، والمسرات . الموعودة لحارتنا»(١) «فهنا يتحول المكان إلى كائن حى يناجى ويعانى ، ويعايش أفراحه وأحزانه ويعرف الحياة بخيرها ، وشرها .

فعاشور «طفل الخطيئة ينزل من بطن أمه فلا يجد الصدر الذى يرتمى فيه سوى الأرض فهى «الأم» ، والأب لمن لا أم ، ولا أب له ، يلتقط الرزق حيثما اتفق . . . . فى الليالى الباردة ينام القبو» ص ١٨ إذن فهى انتقالة قوية من اللا وعى إلى الوعى ، أو من اللا وعى إلا اللاوعى إذا وضعنا فى حسباننا أن الحياة حلماً ، أو كابوساً مخيفاً .

ويموت الشيخ عفرة ، وزوجته ، ويخبر درويش عاشوراً بأصله ، وبحقيقة نفسه فيهيم عاشور متخذاً من التكية ، والقبو مكانين للراحة . إذن فهما رمزان للضياع الاجتماعى إذ لا يتردد عليهما إلا من فقد التواصل مع مجتمعه .

وتتكون الملحمة من عشر حكايات ، تمثل كل واحدة مجموعة من اللقطات السريعة ما يجعلنا نتنقل مع نقلاتها حيث يدور المكان دورته ، ونتعرف فى كل مرة على رمز جديد ، إذ نرى صورة القرافة ، والخرابة ، والخمارة ، والساحة ، والخلاء . وفيها ينتقل الإنسان إلى عالم اللا شعور ، إذن فهذه الأماكن لا تمثل الوعى فى ذاته بل تمثل حلماً يُرى فيه الأبطال ذواتهم ، وحرياتهم .

وحين يرسم نجيب محفوظ مناجاة أبطاله فإنه يرسمها من خلال المكان ، فالحارة تلتصق بالقرافة ، وكأنه يقرب بذلك الهوة بين الموت والحياة . فالمسألة إذن مسألة وعى ولا وعى ، أو موت ، وحياة ، وحين انتشر المرض بين أهل الحارة أصبحت الحارة ، والقرافة شيئاً واحداً ، وكأن الموت حياة ، والحياة موت . وبذلك يحمل هذان المكانان حقيقة الوجود ، وفلسفة الحياة .

وقد انطلق عاشور ، وأسرته حة الخلاء هرباً من الموت ، وهنا يصبح الخلاء رمزاللحياة ، أو الاستمرار فيها وإن حمل فى قصصه القصيرة دلالة مناقضة إذ كان رمزاً للعدم ، والفناء ، والتوهان فى الحياة .



نجيب محفوظ

إن عاشور الناجى «لم يمت» بل ظل حلماً فى عقول الناس ، ونغماً يتهافت على أذهانهم ، وأخذت الحارة تتحرك مع أبنائه ، وأحفاده ، فتشاركهم أفراحهم وأحزانهم على السواء ، بل وتتغير حسب الفتوة أو الجهاز الحاكم فتكون مكاناً يشع بالعدل بين الحرافيش والأثرياء ، كما قد تكون مكاناً يشع بالظلم فتحدث بذلك المفارقة ، ويندفع الفتوة وراء شهواته وملذاته .

وملحمة الحرافيش تمثل رؤية وجودية للحياة ، كما تمثل صراع الإنسان بين الوجود ، واللا وجود . ومن هنا أصبح المكان فى نظر جلال بن عبد ربه فى الحكاية السابعة رمزاً للخلود ، والبقاء . فالمئذنة ذات العشرة طوابق إنما تعنى الخلود الذى يراه «شاور» أى أنها تمثل محور الصراع مع الموت ، والفناء .



«والخمارة» فى الملحمة لها دلالتها التى تتصل برؤية المؤلف الجديدة . إنها تمثل تداخل الشعور ، واللا شعور ، والانتهاء بالإنسان إلى عالم الخيال ، والابتعاد به عن عالم الواقع ، فهى تمثل نزعة التمرد إزاء مشكلاته العامة فى هذه الحياة ، ولاسيما الموت ، والضياع ، وفقد الإنسان لذاته ، ولإنسانيته . إن شخصيات الملحمة تخرج منها لتبحث عن وجودها المفقود داخل الخمارة ، إنها محور أخذ وعطاء إذ تأخذ الوجود الإنسانى ، وتعطى نشوة الروح ، وحقيقة الحياة .

وهكذا تتعدد وظائف المكان ، وتتنوع فى ضوء الفلسفة التى يسعى المؤلف إلى تجسيدها من خلال البنية القصصية ، فقد يأتى المكان «مصوراً للحياة الروحية للبطل لتنسجم الشخصية فى تطورها ، ونموها مع المجاهدات الروحية التى تكابدها»(١) إذ كثيراً ما يقوم المكان بكشف ما تشعر به شخصيات القصة من فرح ، وحزن ، وأمن ، وخوف وقلق ، وقهر . إنه يحاول أن يعكس هذا الشعور للتلقى ، ولذا لا تقل أهميته عن دور الشخصية القصصية .

وإذا كان المكان فى ملحمة الحرافيش هو المعبر الحقيقى عن حقيقة الوجود واللا وجود فإن هذا لا يعنى خلو أعماله السابقة من التعبير عن هذه الحقيقة ، بل هناك العديد من الإشارات الواردة فى أعماله الأخرى سواء الروائية منها أو القصصية والتى أصبح المكان ، فيها إنساناً يصارع الموت من أجل الحفاظ على غريزة البقاء ، وتحقيق الذات الإنسانية بشتى الوسائل .

فالمكان فى رواية الحب تحت المطر قد يأخذ من الدلالات ، والرموز ما يعبر من خلاله عن رؤية وجودية للمؤلف . فهناك حديث دائم عن الوجود ، والعدم ، وعن الحياة ، والموت فى ظل حياة كابوسية تفيض بروح المأساة . ومن هنا كانت «مقهى الانشراح وناصية الأمريكيين مبعثاً للحديث عن وجود الإنسان ولا وجوده . إنه تعبير عن عبثية الحياة ، وضياع الإنسان . ومن هنا «تلاصق الشبان تحت الأضواء وانحصر المارة بين الأجسام الفتيه ، وقل الكلام ، أو انعدم ، وحلقت الأعين ، وتحركت بعض السيقان بالرقص الخفيف» ص ٣٧ . إنه تصوير لروح التمرد التى تغلغلت فى أعماق النفس البشرية .

ويتحول انطباع المكان ليوحي بالعقم ، والخراب ، والتشتت وهذا ما يضفي بأثره على نفسية الشخصية فيصيبها بالانفصام ، والصمت أمام عبثية الحياة «وسارا — أي مرزوق أنور ، وفتنه ناصر — في شارع طويل عريض يبدأ من الميدان أمام مبنى المحافظة وعقب دقائق معدودات انفصلا تماماً عن الحياة التي يضج بها الميدان بما فوق سطحه من سيارات ، وجنود وموظفين ، خاصاً في خلاء شامل ، وغرقاً في صمت مروع» ص ١٠٤ .

إن «بور سعيد» تمثل المكان المخصوص الذي تعرف من خلاله المؤلف على نغمة الضياع ، وآثار الحرب المدمرة وصراع الإنسان مع الموت ، ومن هنا ترمز هذه المدينة إلى المكان بتميزه ، وتفرده ، وقد يضيق المكان ومع ذلك فقد يعبر عن الصراع الوجودي فشقة «حسني حجازي» ، وشقة «سمراء وجدي» كلاهما يرمز إلى الخطيئة ، والجنس ومع ذلك فقد يمثلان حقيقة الصراع بين الوجود ، والعدم .

ويستخدم نجيب محفوظ التفاصيل الدقيقة معتمداً على الحواس وعنصر الحركة واللون للتعبير عن درامية الحدث ، والكشف عن باطن الشخصية القصصية ، وظاهرها ، فقد «تلقاها حسني حجازي بين ذراعيه أنامت رأسها فوق صدره في استسلام فشعر بشدة توقها إلى الحنان» ص ١٥٠ فهنا يستخدم المؤلف عنصر الحركة ليصور طبيعة الشخصية وحين يقول ، «وعيناها السوداوان شبة مغمضتين مستسلمة إلى مسند الفوتيل الكبير كالنائمة تعلوها الكآبة «وقال لنفسه إنها الصديقة الوحيدة» ص ٨٨ فهنا يضفي على المكان إيحاء بالرغبة في الدفء ، وحرارة الجنس ، مستخدما عنصر اللون في محاولة لرسم صورة للشبق الجنسي الذي يسيطر على كيان حسني حجازي ، والذي يدعم معناه عن طريق الأفلام الجنسية . ومن هنا يسخر نجيب محفوظ الحواس لخدمة الفن وصياغته صياغة دقيقة .

ويقوم بالمكان بدور شاهد العيان على جريمة «عبده بدران» إذ «خذلته قواه فاحتواه العجز . . . ندت عنه آهة ذبيحة محشرجه ، ترنح كالثمل ، وفجأة انقض على المرأة فقبض على عنقها» ص ١٩٥ ، وهنا يتحول المكان الذي شهد نزعة الانتماء ، واللا انتماء كما شهد أحاديث الحرب والسلام إلى مكان يفوح بالجريمة .

وقد يمثل المكان البطل الرئيسي في بعض أعمال نجيب محفوظ — من ذلك مثلاً — «حكايات حارتنا» ، حيث تشغل الحارة حيزاً كبيراً ، وتقوم بدور الكائن الحي الذي يعكس مشاعر الناس من خوف ، وسعادة .

ان حارة النصف الأول من القرن العشرين مثلت «المكان» الذي يشي بعواطف شتى ، فهي تجسيد للعالم الطفولي ، كما هي تجسيد للأسطورة ، ومحور من محاور الكفاح الوطني ، ونقطة انطلاق وراء النزعات الوجودية ، وصراع الانسان مع الموت ، والجهل ، والخرافة .

ويستخدم المؤلف تكنيك «المونتاج المكاني» حيث تعدد المناظر ، وكثرة المشاهد فحين يتحدث عن شخوص المرايا فإنه ينتقل بهم إلى المكان ، وذلك لأن «عنصر المكان لا يكتسب أهمية في الفن القصصي» بتوظيفه كخلفية للحدث فحسب ، بل بوصفه وعاء للزمن وفي اطار بعدى المكان ، والزمان تسعى الشخصية القصصية ، وتدب فيها الحياة وإحساس الشخصية الإنسانية بالمكان ، والزمان هما أساس الشعور بالتواجد والكيان الفردي والاجتماعي ، كما أنهما يوحيان بمدى سعادة الفرد أو تعاسته ويكشفان عن قدرته على الاستجابة للعوامل المحيطة به نفسية أو اجتماعية»[1] .

إن المؤلف حين يعرض الشخصية في المرايا فإنه يعرض معها المكان ، فسيد شعير ، ورضا حمادة ، وخليل زكي يذكر أنه بحي العباسية بما يحمل هذا المكان من تأثير بالغ على حياة نجيب محفوظ ، وهو حين يتحدث عن «أنور الحلواني» فإنه يقول ، اسمه قادر على استدعاء عالم متكامل بأسره ، ميدان بيت القاضي المتربع بين الجمالية ، وخان جعفر ، والنحاسين» ص ٤٤ وهنا تقوده هذه الشخصية إلى العالم الطفولي حيث حي الجمالية الذي يرمز إلى الحياة على أرض مصر .

ونجيب محفوظ لم يكتف بهذين المكانين ، بل طاف بعدسته في كل أرجاء القاهرة مصوراً الحارات ، والشقق ، والبيوت ، والأشجار والأزقة ، والشوارع الكبيرة ، والحانات ومجالس العلم في المدارس ، والجامعة ومكاتب العمل وصالونات الأدب . . . إلخ وكأننا إزاء «بانوراما» شاملة تعتمد على الحركة والظلال والألوان .

إن الحواس الخمس قد تجتمع لتشكل الصورة المكانية العامة ، فالعين تقوم بوظيفتها الفنية ، والأنف يقوم أيضاً بوظيفة فنية ، وكذلك اليد ، والفم ، والأدب ، وهي صور ملموسة تعتمد على الحركة ، واللون ، والرؤية ، فالراوي بضمير المتكلم حين يصف منزل عشماوي جلال ص ٣٠٠ يقول : «يقع بيته في شارعنا عند طرفه الشرقي المتصل بشارع العباسية ، وهو بيت رمادي اللون مكون من طابقين ، وحديقة شبه مهملة ، لم يبق من زرعها إلا ياسمينة ونخلتان وشجرة مانجو . . . . . .» ص ١٠٠ فهنا تعتمد الصورة على مكونات العناصر السابقة كما تستخدم الحواس استخداماً ميكانيكياً .

والمكان هنا لا يدل على التفاؤل ، والسعادة للناظر إليه ، بل تحول المكان إلى وحش مفترس ، ومصدر شؤم ، وخوف ، نتيجة لارتباطه بالإنسان الذي يعيش فيه وذكرياته الدامية مع الموت .

لقد يفجر المكان — أيضاً — الطاقات الكامنة ، والذكريات الغائبة في عالم اللا شعور مخلفاً وراءه فضاء فسيحاً ، فهناك يغمره إحساس بالأمس ، فيتذكر «صفاء» والذكريات الماضية التي نسجتها عيناه ذات يوم حين وقعت أنظاره على وجه الفتاة فعانقت سراً من أسرار الحياة المتفجرة ، وشعوراً بالحب يغمر قلبه وجسده .

نخلص من ذلك إلى أن نجيب محفوظ يحاول «دوماً» أن يربط فنه ، وفكره بالإنسان وهمومه الحضارية والميتافيزيقية ، ومشكلاته الإنسانية المحددة بالمكان والزمان ، فلا وجود للإنسان عنده بغير المكان ، فهما مرتبطان ارتباط العلة بالمعلول ، أو ارتباط الروح بالجسد .

والمكان عند نجيب محفوظ أداة فنية تسهم في تطوير الأحداث وفي بعث الحركة الدرامية بما يكثفه من صراعات نفسية ومادية ، وهو في الوقت نفسه دلالة يرمز به المؤلف إلى معان خفية تتصل بواقع الحدث وبواقع الشخصية ◆

عالم نجيب محفوظ الروائى بين السياسة والتاريخ

أحمد محمد عطية

نجيب محفوظ هو الانموذج الفذ المجسد للأديب المبدع والكاتب والمفكر العربى الشامل . الذى تتمثل فى كتاباته . وفى ثقافته . وفى سلوكه . وحدة المعارف والحضارات والثقافات . وتمر عبر التحامه بوجدان شعبه لتقطر فى فن أدبى بالغ الحكمة والعذوبة والحداثة والأصالة والمعاصرة



معا ، هو الفن الروائى . الذى يعد أهم إنجازاته وأعظم إضافاته للرواية العربية وللرواية العالمية . بمزجه بين حداثة الشكل الروائى الغربى وأصالة الفن القصصى العربى . وبين التراث الفرعونى والشعبى . وبجمعه بين التعبير الصادق والعميق عن مشكلات الإنسان العربى فى مصر والصعود منها إلى المسائل الإنسانية والكونية التى تمس الانسان فى كل مكان وزمان ، وبين القضايا السياسية والاجتماعية النابعة من صلته اليومية الحميمة بالشارع المصرى التى مكنته من التقاط نبض الشعب المصرى وهمومه وتطلعاته . وصبها فى رواياته السياسية والاجتماعية والفلسفية والتراثية . . .

طرق نجيب محفوظ كل أنواع الكتابة . بدءا من المقالة الفلسفية والترجمة . ومرورا بالقصة القصيرة والقصة الطويلة والرواية والمسرحية والسيناريو . وإنتهاء بالمقال السياسى . غير أن فنه الروائى هو الأعظم وهو الأبقى . وكم تمنيت أن يكتفى به . وأن يكف عن كتابة أى عمل سواه . وخاصة مقالاته وأحاديثه السياسية التى دارت حول الصراع العربى الإسرائيلى ، وأثارت الكثير من الجدل والخلاف (!) لأن الروائى هو مجاله الأصيل والأثير والرائع والبديع . أما ما عدا هذا فهو زبد سرعان ما يتبدد ! ولعله هو نفسه شعر بهذا ، إذ لم يجمع مقالاته على كثرتها فى كتب . مع أن ناشرا كبيرا ذكر لى أنه ألح عليه كثيرا لنشرها . ولكنه أصر على الرفض .

وها هو الضمير الأدبى العالمى يكرّس هذه الحقيقة الناصعة بتأكيد لجنة الأكاديمية السويدية . فى حيثيات قرارها باستحقاقه لجائزة نوبل . أن الإنجاز الحاسم والعظيم لنجيب محفوظ يتمثل فى الرواية ، وأن إنتاجه يعنى نقطة انطلاق عملاقة للرواية كفن أدبى . وأنه ارتقى بالفن الروائى العربى إلى المستوى العالمى وأسهم فى تطوير الرواية العالمية .

وتشكل أعمال نجيب محفوظ الروائية عالما كاملا شاملا بالغ الثراء . متنوع الأشكال والمذاهب والمضامين والرؤى . مثل شخصية مبدعه الفكرية والثقافية والفنية والشعبية الشاملة . غير أن أبرز هذه الأشكال والأنواع هى : الرواية السياسية . والرواية التاريخية . والرواية التراثية . والرواية الفلسفية . وأذكر هذا التصنيف على سبيل توضيح السمات المميزة لكل نوع . فلا توجد فواصل محددة بين كل نوع . تسرى الرواية السياسية فى معظم أعمال نجيب محفوظ الروائية . كما يبرز الحس التاريخى مع الوقائع التاريخية فى رواياته الأخرى . وتتداخل كل هذه الأنواع وتتكثف فى أعماله الروائية الحديثة والأخيرة .

ويجمع الشكل الروائى الذى يبدعه نجيب محفوظ بين الواقعية الكلاسيكية الأقرب إلى التسجيلية . التى ترصد الواقع وتسرده على لسان الراوى التقليدى . وبين الواقعية الحديثة التى تنهض على تتابع الصور وتداخل الأزمنة والأمكنة وتعيد خلق الواقع مازجة إياه بالخيال الموحى . والرمزية الشفافة التى تكشف ولا تغمض . وتستمد رموزها الفكرية والروحية والكونية من إعادة خلق الواقع واستلهامه والإيحاء إليه . فى أعمال روائية بالغة الدلالة والإيحاء والشعرية .

ونجيب محفوظ بناء عظيم للشخصيات . وهو يجسد فكره عبر شخصياته الروائية المتنوعة والحية . فهى شخصيات شعبية منتقاة بمهارة ووعى من الحارة المصرية ومن المقاهى الشعبية .

وشخصيات ثورية ووطنية . وشخصيات تاريخية . إلى جوار شخصيات المثقفين وأبناء الطبقة الوسطى . . أما الشخصيات المبعدة من عالمه الروائى فهى شخصيات العمال والفلاحين (! !) ولكن هناك ثلاث شخصيات رئيسية ، فى عالم نجيب محفوظ الروائى ، تستقطب اهتمام روائينا الكبير ويصب من خلالها كل أفكاره وقضاياه ورموزه . هذه الشخصيات هى : شخصية البطل الثورى الذى ظهر ، بفنه ووعيه وخبرته ، لأول مرة فى الرواية العربية .

بشخصية « على طه » فى أولى رواياته السياسية « القاهرة الجديدة » . أما الشخصية الثانية المتكررة فى رواياته فهى شخصية الموظف ، التى يكتبها بواقعية تعكس خبراته الوظيفية وتمده برمزية تنساب من خلالها رؤاها الفلسفية عن وضع الإنسان ومسيرته ومصيره فى هذا العالم ، كما فعل نجيب محفوظ برسمه لشخصية « عثمان بيومى » بطل روايته « حضرة المحترم » . وتأتى الشخصية الثالثة للعاهرة أو المومس . التى يقدمها نجيب محفوظ كضحية للظلم الاجتماعى وكمجال للنقد الاجتماعى . ولكشف الشخصيات الأخرى المقابلة ، التى تتقنع بالطهارة وتحظى بالاحترام . فى حين انها مدنسة ومخربة .

وسأنتقى فى هذه السطور ، من هذا العالم الروائى الكبير البالغ التنوع والاتساع والثراء والعمق ، بعض الشخصيات والأعمال المهمة والبارزة فى روايات نجيب محفوظ السياسية والتاريخية ، حسبما يسمح المجال .

فكما أن نجيب محفوظهو الأب الحقيقى للرواية العربية الفنية الحديثة ، فهو أيضا رائد الرواية العربية السياسية ، والمبدع الأول لأهم شخصياتها ، شخصية البطل الثورى الذى لم يظهر فى الرواية العربية قبل أن يولد على يد نجيب محفوظ فى روايته السياسية « القاهرة الجديدة » وبطلها « على طه » ، الذى آمن بضرورة بذر بذور الثورة . واتخذ من اليسار مسارا دائما له ، ورفض الواقع الاجتماعى والسياسى . كما اختار طريق النضال الثورى الجاد ، منحازا إليه ، ضاربا بعرض الحائط الوظيفة الحكومية المستقرة ، رافضا بإصرار الحياة الناعمة فى ظل مجتمع بائس . رغم تيقنه من أن فى طريقه الثورى الجديد من آلام السجن وإرهابه ما يفوق كل أمل فى تحقيق حياة اشتراكية عادلة . ثم تابع نجيب محفوظ تقييم شخصياته الثورية وتصوير تطورها فى رواياته التالية . . .

ويجمع تصوير نجيب محفوظ لهذه الشخصيات الثورية الإيجابية . المبشرة . بين الواقعية والنقد . فقد صور نجيب محفوظ تطور بطله الثورى « على طه » ، فى روايته « القاهرة الجديدة » وتردده وتجاربه حتى اهتدى إلى معرفة طريقه الصحيح . وجاء الثورى فى الثلاثية ، « أحمد شوكت » فى « السكرية » ثالث أجزاء الثلاثية ، ليتجاوز تردد البطل الثورى الرائد « على طه » وينخرط فى النشاط الثورى السرى والعلنى .

ولعل أخطر نقد وجهه نجيب محفوظ لشخصية البطل الثورى يتمثل فى روايته « ميرامار » وتصويره لخيانة بطليها « سرحان البحيرى » ، ثورى الاتحاد الاشتراكى . و « منصور باهى » الثورى الشيوعى . فبنهايتيهماالمأساويتين تردى البطل الثورى فى عالم نجيب محفوظ فى هاوية سحيقة .

وبقدر ما أثاره ظهور « على طه » فى « القاهرة الجديدة » من آمال بقدر ما دفنت هذه الآمال جميعها مع جثتى « سرحان البحيرى » و « منصور باهى » فى



« ميرامار » . مخلفة البطل الثورى فى أزمة رهيبة (؟ !) وكانت هذه هى ذروة النقد الذى وجهه نجيب محفوظ لهذه الشخصيات الثورية .

وتقطّر أحدث رواياته السياسية « يوم قتل الزعيم » كل خبرات نجيب محفوظ الروائية والحياتية والثقافية والفكرية والسياسية . ففى أسلوب مكثف مشحون بالمعانى والخبرات والحكم . وبجمل قصيرة متلاحقة وتوتر درامى متصاعد . وأحداث مشوقة وشخصيات متعددة ومتميزة تتحدث عبر تيار الوعى الذى يتيح انسياب الذكريات الإنسانية والتاريخية وامتزاج الأزمنة والأمكنة وتصوير وجهات نظر متعددة . مع الاستعانة بالتراث والقرآن الكريم والأحاديث النبوية وأقوال الصوفية وأفكارها .

من هذا المزيج الفنى شيّد نجيب محفوظ معمار روايته « يوم قتل الزعيم » بإحكام المهندس البارع ورقة الروائى الشاعر وحكمة المفكر . فقدم رواية سياسية دون مباشرة أو خطابة أو تقرير ، بل بإيحاء ومجاز وإيماء ورمز بسيط شفاف . فمع أن الرواية تتناول ثورة يوليو وعصرى عبد الناصر والسادات ، إلا أن نجيب محفوظ لم يذكر اسميهما على الإطلاق ، بل قدمها بصفات وأوصاف تنم عن شخصيتيهما وعن عصريهما ونهايتيهما .

وكروائى عظيم ، أجاد نجيب محفوظ تجسيد الأزمة العامة لمصر فى شخصيات عالمه الروائى المتميزة والحية فبمزج العام بالخاص . بحيث صارت الهموم الخاصة لشخصياته جزءا لا يتجزأ من الهموم العامة للوطن . وهكذا صار الهم العام هما خاصا لكل شخصية . وهذه هى قمة الفن الروائى ومتعته وفائدته ومغزاه أيضا .

وقد انتقى نجيب محفوظ شخصياته من أجيال مختلفة ومن أنماط مختلفة ، وإن كانت شرائحها تنتمى إلى الطبقة الوسطى . وهى الطبقة الأثيرة فى عالم نجيب محفوظ الروائى . التى يعبر عنها دوما وينقدها . وصوّر نجيب محفوظ الأزمة العامة فى مصر عبر هذه الشخصيات المأزومة . وتمثلت العقدة المحورية ، التى دارت حولها الرواية ، فى أزمة الشابين الحبيبين والخطيبين : « علوان فوزى محتشمى » و

« رندة سليمان مبارك » ، اللذين جسدا . رغم تميزهما بشخصيتين منفردتين . أزمة جيلهما الحائر والضائع الذى يعانى من افتقاد المصدقية للتاريخ الحديث ولما يجرى حولهما من أحداث سياسية واجتماعية . وافتقارهما للانتماء والالتزام واليقين . ومعاناتهما لمشكلة الإسكان والدخل المحدود بعد أحد عشر عاما من خطبتهما ، مما أجبرهما على الافتراق ، وتسبب فى سقوط الفتاة « رندة » ضحية للزواج بمديرها « أنور علام » ، الذى تكتشف فيه أحد رجال عصر الانفتاح ، وأنه تزوجها ليقدمها كسلعة لرجال الأعمال . ومن خلال ذلك يعرّى نجيب محفوظ ، بمهارة وجرأة ، فساد قيم عصر الانفتاح ، ويصور معاناة الناس فى هذا العصر .

أما رواياته التاريخية الفرعونية فهى : « عبث الأقدار » . « رادوبيس » ، « كفاح طيبة » و « العائش فى الحقيقة » . وقد شابت روايات نجيب محفوظ الفرعونية الثلاث الأولى ما يقترن عادة بالبدايات الأدبية للكاتب ، من ضعف شكلى . أو أسلوبى أو موضوعى .

أما فى أحدث رواياته التاريخية « العائش فى الحقيقة » ، فقد اكتملت رؤية نجيب محفوظ ، وتنامت خبراته الفنية والأدبية واللغوية ، وصار له عالمه الروائى وأسلوبه الفنى واللغوى الخاص به . فتخلص من كل عيوب البدايات الأولى فى رواياته الفرعونية الثلاث ؛ بدءا من ضعف رسم الشخصيات وسطحيتها . مرورا بالمواعظ والتقريرية والمباشرة . وانتهاء بالأسلوب الجزل الضخم ، واللغة العربية الفصحى المتقعرة ، والخطابية الصاخبة .

فى « عبث الأقدار » اختار نجيب محفوظ « خوفو » وعصر « خوفو » ليصوّر القدر العابث بالبشر . ودارت أحداث رواية « رادوبيس » فى أواخر عصر الأسرة السادسة الفرعونية . أما رواية « كفاح طيبة » فقد تناولت كفاح مصر ضد الهكسوس . وانفردت وحدها باستخراج التاريخ واستنطاقه للإدلاء بشهادة الماضى للزمن الحاضر .

والايماء من الماضى للحاضر (فى زمن صدور الرواية) بالدعوة للكفاح ضد الغزاة المحتلين قديما وحديثا . وفى رواية « العائش فى الحقيقة » انتقى نجيب محفوظ من التاريخ الفرعونى شخصية فذة وعظيمة هى شخصية « إخناتون » ، وجعل من أحد ألقابه التى اشتهر بها ، « العائش فى الحقيقة » ، عنوانا لروايته فقد أقام أخناتون ثورة حقيقة تحت النظام الفكرى والعقائدى والدينى القديم وبدّلت من حياة المصريين القدماء فى عصره . وأحدثت تغييرا جذريا فى نمط الحياة وفى التقاليد والقيم ، مما أثر على طوائف كثيرة ، بدءا من الكهنة وانتهاء بالصناع والخبازين الذين ارتبطت مهنهم وحياتهم بالتقاليد القديمة . لذا قوبل « إخناتون » بمعارضة حزب « آمون » وكهنته مع كل الطوائف حتى الضباط الذين رفضوا سياسته السلمية !



يقوم البناء الروائى لرواية « العائش فى الحقيقة » على معمار فنى حديث . بتقديم شخصية « إخناتون » من وجهات نظر كبار معاصريه . وإعطاء تلك الشخصيات ، التاريخية والمتخيلة ، الفرصة الكاملة لإضاءة شخصية « إخناتون » من كل الزوايا والمراحل . من طفولته إلى وفاته ، ولطرح وجهات نظر مختلفة حول مواقف تلك الشخصيات ودوافعها . وتأتى هذه الآراء المختلفة عن طريق ذكى أداره الروائى الكبير نجيب محفوظ على لسان شخصية الراوى المتخيلة « مرى مون » الباحث عن الحقيقة ، والذى نصحه أبوه نصيحة ثمينة ، فيها أيضا منهج الرواية ومعمارها وأسلوبها ، بقوله له ، بعد أن زوّده برسائل لهذه الشخصيات التاريخية والمتخيلة : « كن كالتاريخ يفتح أذنيه لكل قائل ولا ينحاز لأحد ثم يسلم الحقيقة ناصعة هبة للمتأملين » .

فقد حرص نجيب محفوظ على إثراء شخصية « إخناتون » بمختلف الرؤى وإضاءتها بشتى الأضواء والآراء ، وقد تكثفت إما بطريق السرد المحدود أو الحوار أو فى تصرفات الشخصيات وسلوكها وآرائها ، دون مصادرة رأى ، أو رؤية ، أو اتجاه . وبذلك تجنب الروائى العظيم رتابة السرد التقليدى ، وان لم ينج من الميللى اتجاه أكثر من سواه ، إذ أنه أعطى مزيدا من الأهمية لرؤية « إيمانويل فليكو فكسى » صاحب كتاب « أوديب وإخناتون » الذى قال أن « إخناتون » هو الأصل التاريخى لأسطورة « أوديب » ، فى حين لم تنل رؤية وآراء العا الكبير « جيمس بريستد » ، فى كتابه « فجر الضمير » ، المشيدة بدور « إخناتون » السياسى والفكرى ، حقها فى العرض .

فى هذه الرواية التاريخية أولى نجيب محفوظ عنايته الأساسية لرسم شخصية بطلها « إخناتون » ، ومع ذلك فإن الشخصيات الثانوي نالت اهتمامه أيضا فى رواية الشخصقات ورؤيتها لشخصية « إخناتون » وللشخصيات الأخرى المحيطة به . وبقدر اتباعصجيب محفوظ للخطوط الرئيسية لتاريخ « إخناتون » ومصر فى عهده ، فإنه أعمل الخيال فى بناء شخصيات الرواية ، سواء منها الشخصيات التاريخية أو الشخصيات التى أبدعها قلم الروائى وخياله . وقد حافظ نجيب محفوظ على الصدق التاريخى فى رسمه للشخصيات التاريخية والمتخيلة . وفى طرحه للرؤى المختلفة حول شخصيه « إخناتون » وفى حرصه على تقديم الإضافات الجديدة مع كل رؤية وكل رواية للشخصية الجديدة ◆

البطل الشعبي وملامحه في روايات نجيب محفوظ

شوقي بدر يوسف

تعد الرواية من أبرز التعبيرات الفنية التي تعبر عن نضج الاحساس بالشخصية القومية وكذا إحدى الأشكال الأدبية التي تصور انطباعات الكفاح والمعاناة بشكل يسجل هذه الشخصية ويبلورها ويحدد ملامحها ، ويبين سماتها ويخرجها إلى بؤرة الضوء حيث تثرى الحياة وتدعمها ، وتؤكد قيمتها وتبنى فيها لبنات الأمل وخطوات المستقبل .

وعبر الضمير الأدبي الطويل الذي حمل أمانته الشعب المصري بصفة خاصة والشعب العربي بصفة عامة حملت إلينا رسالة الأدب أعمالاً متكاملة وذخيرة ضخمة من أشكال التعبير عن روح الانسان في صراعه من أجل تجسيد وتكثيف ذاته . كان آخرها فن الرواية الذي ظهر بصورته الفنية المكتملة لأول مرة في مصر عن طريق الترجمة في بدايات القرن التاسع عشر وعن طريق الفنون الوافدة إلينا عبر القنوات الإبداعية للشباب الذي كان موفداً للدرس في أوربا . وتشهد مرحلة النضج القومي في مصر ظهور أول رواية مصرية وهي رواية « زينب » على يد الدكتور محمد حسين هيكل الذي يقول : « لعل الحنين وحده هو الذي دفع بي لكتابة هذه القصة ، ولولا هذا الحنين ما خط قلمي فيها حرفاً ولا رأت هي الوجود » . كذلك يحدثنا يحيى حقي في فجر القصة المصرية بقوله : « إن مولد القصة المصرية اقترن بمواليد جديدة أخرى شملت مرافق حياتنا الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والعقلية والأدبية على السواء .

هذه المواليد الجديدة المتشابهة في أهدافها الكبرى صدرت كلها من منبع واحد هو يقظة الوعي في الرأى العام بكلمة « مصر » وانتقلت الرواية عبر مراحلها المختلفة من مرحلة الرومانسية إلى الواقعية إلى التشكيلية إلى العبثية وعبر الروافد المختلفة لمبدعيها منذ حداثة نشأتها من المقامة إلى مرحلة الانتقال على يد المويلحي « عيسى بن هشام » ، حافظ ابراهيم « ليالي سطيح » إلى مرحلة اليفاعة عند جورجي زيدان والمنفلوطي والحكيم وتيمور وطه حسين وابو حديد والمازني والسحار وغيرهم إلى أشكال التحديث في الرواية على يد المبدعين لفن الرواية من جيل الوسط والشباب .

وتعتبر الطفرة الكبيرة التي حققتها الرواية على يد نجيب محفوظ هي القفزة التي نضجت فيها الرواية وتطورت نتيجة انفتاح نجيب على الأشكال الروائية الأوربية ونتيجة لنظرته الشمولية الرحبة في عالم الفن والأدب والفلسفة والتاريخ .

وإذا نحينا جانباً الأبعاد الرئيسية للفن الروائي عند نجيب محفوظ وهي الشكل الفني والمضمون واللغة ، ونظرنا بمنظار بؤرة الضوء من خلال زاوية البطولة التي تضمنتها أعمال نجيب محفوظ الروائية خاصة تطورات تلك الشخصية وملامحها الضاربة بجذورها في هذه الأعمال ، فاننا سنجد انفسنا أمام علامة بارزة وسؤال ضخم يتخلل تلك الأعمال المضيئة للفن الروائي عند هذا الكاتب العملاق وهو : ما هو دور البطل الشعبي في أعمال نجيب محفوظ الروائية ؟ ما هي تلك الايماءات التي كان يعرج عليها نجيب محفوظ ليصور لنا أحداث كفاح الشعب المصري في سبيل الحرية الفردية والجماعية على السواء ؟ . وعبر هذا الطريق الطويل الذي سار فيه نجيب محفوظ كرائد من رواد الابداع الروائي الحديث سنجد الأجابة على سؤالنا كما أننا سنجد اجابات أخرى لاسئلة سوف تتشعب من خلال هذا التساؤل وتنسحب على دلالات ورؤى مضمون هذه الأعمال . ولعل ليس من قبيل المصادفة أن يكون أول كتاب ينشر لنجيب محفوظ هو ترجمته لمؤلف انجليزي عن تاريخ مصر القديم وهو مؤلف تظهر من مضمونه لأول وهلة الاهتمام بابراز جوانب الكفاح لعناصر الشعب المصري القديم وجوانب اشراقاته وآثاره الخالدة . كما وان أول عمل روائي لنجيب محفوظ وهو عمل لم يعرفه القراء لأنه لم ينشر ، ولكن يكفي أن عنوانه « أحلام القرية » وهو عنوان يحمل

إلينا مضمون ما يعتمل فى قلوب ونفوس الشعب من رؤى واحلام نحو اليوتوبيا المأمولة والتى ما كانت تقوم إلا على اكتاف الأبطال الشعبيين الذين كانوا يكافحون من أجل الوصول إلى هذا المبتغى عن طريق العرق والدم والجهاد والكفاح . وهو ما ابتدعه قلم نجيب محفوظ فى بواكير أعماله الأدبية فى بداية الثلاثينيات . والمتتبع أيضاً للمرحلة الروائية الأولى فى أدب نجيب محفوظ وهى مرحلة تناول الموضوعات التاريخية كنسيج لأدبه الروائى يجد ان البطل الشعبى فى هذه الروايات التى اتسمت بظلال من الرومانسية يطل برأسه من خلال نوافذ الأساطير وصور الكفاح والمقاومة ضد نزعات الظلم والقهر فى مجتمعات مصر القديمة . فالبطل الشعبى فى « عبث الأقدار » هو ذلك الطفل الوليد الذى يجرد له الملك « خوفو » حملة ضخمة من جيشه ليقهره وهو لا يزال فى مهده ، بينما هو فى الحقيقة انما يجرد هذه الحملة ليقهر بها هذه الأصوات التى تنادى بنقل السلطة إلى ابناء الشعب حتى تتحول مصر من سلطان القصر بعنته وصلفه وظلمه وكبريائه إلى سلطان الشعب بعفويته وتلقائيته وبساطته . والبطل الشعبى فى « رادوبيس » هى تلك الأصوات التى تخرج من المعبد متمثلة فى أصوات الكهنة التى تطالب الملك المنغمس فى ملذاته وشهواته مع الغانية « رادوبيس » تطالبة باعادة اراضى المعبد مرة أخرى بعد أن أستولى عليها الملك كرمز لاعادة الأرض إلى أصحابها الحقيقيين واعادة وجه مصر المشرق وحجب وجه العهر والقهر المتمثل فى الملك وغانيته رادوبيس .

كذلك فان البطل الشعبى فى « كفاح طيبة » وهى الرواية التاريخية الثالثة لنجيب محفوظ انما هو ممثل فى ملامح كثيرة وجدت نفسها تظهر على سطح مضمون الرواية ، فهو الملك « سيكنزع » الذى كان يقف على رأس جيوشة المصرية ضد « أبو فيس » ملك الهكسوس ، وهو حفيده الأمير « أحمس » البطل الذى قدر له أن يخوض المعارك ويركب موجات الصعب ليقهر فى النهاية جحافل الهكسوس وليطهر مصر من شرورهم وعبثهم ومجونهم . كذلك فى قواده وعلى رأسهم القائد « ببى » الذى وقف بصوته الجهورى يرد على مطالب ملك الهكسوس أبو فيس الذى كان يناقشها الملك المصرى « سيكنزع » مع مبعوثى الهكسوس ، ويكفينا هذه المقولة انها تبين ملامح البطل الشعبى فى رواية « كفاح طيبة » : ـ مولاى . صدق رجالنا العظام فيما قالوا .

وانى لعلى يقين من أنه لا يراد بهذه المطالب سوى عجم عودنا ، وترويضنا على الذل والخضوع ، وهى من دليل وراء أن يطالب ذلك الهمجى الهابط وادينا من أقاصى الصحراء القاحلة إلى مليكنا أن يخلع تاجه ويعبد رب الشر ويذبح أفراس النهر المقدسة ؟ لقد كان الراعاة فيما مضى يطلبون اموالأفلم نبخل عليهم باموالنا . اما الآن فانهم يطمعون فى حريتنا وشرفنا ، ودون ذلك يهون علينا الموت ويطيب . ان قوماً فى الشمال عبيد يحرثون الأرض ويحترقون بالسنة السياط ، ونحن نرجو ان نخلصهم يوماً مما يعانون من عذاب لا أن نمضى بارادتنا إلى مثل مصيرهم التعس . لقد وفق نجيب محفوظ فى رسم البطل الشعبى فى رواياته الأولى توفيقاً كبيراً يظهر ذلك من اقتراب شكل رواياته الأولى من الشكل الملحمى . وقد تكون دلائل هذا النجاح أشبة بتلك التهويمات البطولية المنبثة فى تجاويف تلك الروايات إذ أن البطل الشعبى فى رواياته التاريخية الثلاث الأولى التى كتبت فيما بين عامى ١٩٣٩ ، ١٩٤٤ انما هو رمز لما كان يحدث على أرض مصر فى هذه الفترة العصيبة من مظاهر الفساد والقهر والاستعمار . وقد اراد نجيب محفوظ من خلال هذه الأعمال تبصرة الشعب بما يدور حوله إذ يقول « هيأت نفسى لكتابة تاريخ مصر القديم كله فى شكل روائى على نحو ما صنع « ولترسكوت » فى تاريخ بلاده واعددت اربعين موضوعاً لروايات تاريخية رجوت أن يمتد بى العمر حتى اتمها ، وكتبت ثلاثاً بالفعل وهى « عبث الأقدار » « رادوبيس » « كفاح طيبة » وفجأة إذا بالرغبة فى الكتابة الرومانسية التاريخية تتلاشى واجدنى اتحول إلى الواقعية فى « القاهرة الجديدة » بلا مقدمات . » على هذا النحو نجد أن التطور الروائى عند نجيب محفوظ ، وتطور عنصر البطولة فى معظم رواياته انما هو تطور حتمى حتمته صنع الوطن والانسان على مائدة الحياة فى مصر خلال تلك الفترة التى واكبت تناول نجيب محفوظ لأعماله جميعها . إذ ان نجيب محفوظ كان يصنع من الحياة الوطنية العامة والحياة اليومية الخاصة نسيجاً يظهر به ومن خلاله معنى أساسياً هو ارتباط حياة الأفراد بحياة الوطن ، أوكما يعبر عن ذلك فى لقطات كثيرة فى معظم رواياته . ونسوق هنا أحد اللحظات الروائية فى « بين القصرين »

فى نفس الوقت الذى شغل فيه الوطن بالمطالبة بحريته ، كان « ياسين » دائماً بحزم وعزم على الاستئثار بحريته هو كذلك . وكما يصور نجيب محفوظ المواطنين وهم يناضلون فى الشوارع والمدارس والمكاتب والمقاهى فى سبيل الحرية الوطنية ضد الحماية الانجليزية . يصورهم جنباً إلى جنب وهم يناضلون داخل البيوت والبارات فى منازل اللهو والدعارة فى سبيل الحرية الفردية من وجهة نظرهم ، وهو عامل من عوامل اظهار الفساد فى المجتمع بل أنه يصورهم ايضاً داخل ذواتهم وأنفسهم وهم يناضلون هذا النضال الكبير وهو نضال النفس فى سبيل الحرية النفسية والتغلب على الشهوات

كذلك فان بعض روايات نجيب محفوظ تناولت بعض ارهاصات البطولة من جانب سلبى محض وقعت فيها هذه البطولة فى شباك عنكبوتية المجتمع ، فتضاءل حجمها وذهب بريقها ووقفت تشاهد جلادها وهو يسحقها دون أن تقوم باى محاولة للمقاومة أو للنضال يتبين ذلك من شخصية « محجوب عبد الدايم » فى القاهرة الجديدة الذى سقط مع « احسان شحاته » كذلك فقد ظهرت أيضاً عوامل التفسخ والإنحلال التى ظهرت على سطح الحياة الاجتماعية فى مصر فى فترة الاحتلال البريطانى . وقد ابرزها نجيب محفوظ واضحة جلية فى شخصيات رمزية لمصر . وقد بعث معها عنصر البطولة النسبية التى أخذت فى النضال تارة وفى الاستسلام تارة أخرى وفى التصدى لعوامل الفساد تارة ثالثة ، وما كانت شخصية « احسان شحاته » فى « القاهرة الجديدة » بفقرها وجهلها وتطلعاتها ثم سقوطها بعد ذلك هى المسودة الأولى التى سيعدل فيها المؤلف وينقح شخصيات عديدة مماثلة ليقدمها بعد ذلك باسم « حميدة » فى زقاق المدق و « ريرى » فى « السمان والخريف » و « زهرة » فى « ميرامار » . كذلك فان بعض الشخصيات التى ضحت بحياتها فى سبيل حفظ ماء الوجه للشخصية المصرية كانت هى الأخرى تتأرجح بين التصدى لا خطوط الاستعمار وبين النكوص مثل شخصية « عباس

الحلو » الـذى ذهب « للاورنس » ليعمـل لدى الانجليز ليعود بمهر « حميـدة » وحين عاد وعرف ما آلت إليه حالتها من التردى . حاول الاعتداء عليها ليثأر لشرفه ، بينما ترك الـوحش الذى اعتـدى على شـرفـه يمـرح ويلهو ، فما كـان من هذا الـوحش إلا أن قتله .

كذلك فاننا نجـد بجانب الشخصيـات التى تطرح أفكار تتغير بتغير منـاخ المرحلة التى يعيشونها ويعايشـونها وهـم على سبيـل المثال « على طه » فى « القـاهـرة الجديـدة » و « أحمد راشد » فى « بداية ونهاية » و « أحمد شوكت » فى « الثلاثيـة » وصاحب الـوردة الحمراء فى « السمان والخـريف » و « الهام وعثمان خليل » فى « الطريق » و « سمارة بهجت » فى « ثرثرة فوق النيل » و « منصور بـاهى » فى « ميـرامـار » . نجـد ايضـا شخصيـات تعبر عن الحيـرة والتمزق حتى وان لبست مـلابس الأبـطال ، وهـم عـلى سبيـل المثال أيضـاً « عيسى الـدبـاغ » فى « السمان والخريف » « صابر الرحيمى » فى « الـطريق » ، « عمـر الحمـزاوى » فى « الشحـاذ » « أنيس » فى « ثـرثـرة فـوق النيل » . ويحاول البطل الشعبى فى بعض روايات نجيب محفوظ أن يطل على السطح وان تبرز سماته وملامحه ليغير من الـواقع الاجتماعى ، ويبنى بنفسه ما افسدتـه يد المجتمع ويد المستعمـر . فنجد أن ظـاهرة الانتماء واللاانتماء تتصارعان فى بؤ رة حدث بعض الروايات خاصة فى الثلاثية إذ نجد أن الأجيال الثلاثة التى بنى عليها نجيب محفوظ أحداث الثلاثية ابتداء من السيد أحمد عبد الجواد الذى يمثل جيل ثـورة ١٩١٩ الذى آمن بهـا وبقائـدها سعـد زغلول ، مروراً بجيل الوسط فى الثلاثية جيل الابناء ياسين وفهمى وكمـال الجيل الـذى يمثـل الحيـرة والتمزق ، فياسين ورث المجون عن ابيه ، وفهمى ورث الوطنية التى كانت متأصلة فى جانب سلبى من ابيه فطورها وذهب بها إلى حـد الاستشهاد ، امـا كمال فشغـل نفسه بالدين ، يتأمل فيه ويمحصه حتى انتهى منه إلى العلم بآفاقه العريضة ، أما الجيل الأخير فى الثـلاثيـة وهـو الجيـل الـذى ورث عن الجيلين السابقين ابعاد الصراع فقد انتهى إلى أن يضم أحمـد شـوكت الشيـوعى ، وشقيقـة عبد المنعم الأخوانى وابن خـالـة رضوان الانتهازى . أن تلك الأجيال الثلاثة وان لم يـظهـر فيهـا البـطل الشعبى بمعنـاه المعروف ، إلا أن ملامـح خفية تمثـل هذا الانتماء الذى كان يتمثل فى شخصية السيد أحمد عبد الجواد وان كان انتماء بالكلام دون الفعل والذى انتقل إلى الجيل الثانى فى صورة مختلفة من ابنائه الثلاثة ، فظهر من خلال انتماء كمال وفهمى بعض الملامح الـواهنة للبطل المنتمى وان مرت بسـرعة متـلاحقة وانتهت كـومضـة ، ثم انتقـل إلى الجيـل الثالث باعتسـاف مما جعـل الصورة تتغير تماماً . ويظهر البـطل الشعبى فى الثلاثيـة مباشراً فى صورة سعد زغلول الذى ينادى بـالحرية ويقول فهمى : « : لـو لم يسلم الانجليـز بمطالبنـا لما أفـرجوا عن سعـد ، سوف يسافر إلى أوربا ثم يعود بالاستقلال ، هذا ما يؤكده الجميع ، ومهما يكن من أمر سيبقى يوم ٧ ابريل ١٩١٩ رمزاً لانتصـار الثورة » . ان هذا الملمح المباشـرة لصورة البطل الشعبى فى الثلاثية انما هو تعبير عما فقـدتـه بعض روايـات نجيب محفـوظ من جـوانب البـطولـة انـطلاقـاً من تصـويـرة للنتوءات التى تجتاح تضاريس حياة الشعب المصرى المقهور المعزول عن آدميته فى وسط جـو تسوده الـدعارة والانتهـازية والـرشوة والفساد والمحسوبية .

رواية أخرى لنجيب محفوظ استطاع من خـلال شخصيتها المحـوريـة « زهـرة » أن يكشف عن زيف المجتمـع المصـرى بشتى طبقاته المنفسح فيها والـذى فى طريقـه إلى الانفساح وهى رباعية « ميرامار » التى نسج خيوطها بالاسكندرية متأسياً بذلك « رباعية الاسكنـدريـة » للكـاتـب الانـجليـزى « لورانس داريل » . ولو ان البطل الشعبى فى هذه الرواية غير واضح الملامـح إلا أن شخصيـة « زهـرة » التى هى تمثـل إطـاراً جديداً عند نجيب محفوظ والتى تلتف حولها شخصيـات الروايـة سواء داخـل بنسيـون ميرامار أو خارجه . وزهرة فلاحة شابة تمثل المستقبل بابعاده النقية القومية كما وان لزهرة وجهان ، فهى فلاحة معدمة تماما ، وهى امـرأة تجمـع شخصهـا ضحيـة مـزدوجـة للماضى المظلم ، وقد هربت من قريتها فى البحيرة بعد وفاة ابيها لأن جـدها أراد أن يزوجها عجوزاً مسناً لتخدمه ، وهى قـوية بسيطة واثقة من نفسها . قصدت بنسيون ميـرامار لتعمـل عند صـاحبته العجـوز ، ولكنها فتاة جميلة يلفت جمالها الأنظار ، وقد جعل الكاتب منهـا المحك الـرئيسى الذى يكشف حقيقـة الشخصيات الأخـرى التى هى فى الحقيقـة تعبر عن زيف المجتمـع وترهله وانكشاف داخله الأسود البغيض . فمـاريـانـا العجـوز صـاحبـة البنسيـون تستخـدمهـا وتستغلهـا ، ولا تتـورع عن المتـاجرة بعـرضها لـو انها قبضت الثمن ، وهى فى النهـايـة تحملهـا وزو مـا وقـع فى البنسيون من مصائب وتطردها بلا رحمة . أما « عامر وجدى » فيحبها حباً ابوياً خالصاً ويشفق عليها من حبها لسرحان البحيرى ويحذرها برفق من التردى مع هؤلاء الشباب المتهـور . ولكنه لا يملك إلا الصمت أزاء يقينها بنفسها . فزهرة على جهلها وفطرتها وعفويتها هى الثورية الحقيقية فى الربـاعية وهى الشعب وهى مصـر ، الكل يتعـامل معهـا من وجهة نـظرة وحسب مـا يـوجـد بـداخله من مثل وقيم وسلوك . فسـرحان البحيرى يحبها منذ أن رآها فى محل البقالة ويسكن البنسيـون خصيصـاً مـن أجـل الاختلاء بها . أما حسنى علام فنظرته إليها تنبع من شخصيته وغروره بأنها لابد واقعة فى غرامه يوما ما . أما طلبـة مرزوق فهـو يحـاول النيـل منهـا شـأنـه شـأن كـل سـاكنى البنسيـون . أمـا منصـور بـاهى فيعجب بجمالها وطيبتها ويدخـر لها البسكـوت فى الحجـرة عربـونا للصـداقة . ولكن ثقتهـا بنفسها تورثه شعوراً بالحسرة ، وإذا كانت زهرة هى مصر فى النسيج العام للرواية . فانها تعبر عن الاسكندرية مكـان الروايـة وتجسـد عبقريـة المكان بصمـودهـا وثقتهـا بنفسها وفى ذلك يبدأ عامر وجدى حـديثه بفقرة شاعرية متوقدة توضح لحظة تنويرية تظهر فيها زهرة محور الرواية ومحكها الأول يقول عامـر وجدى : « الاسكنـدرية قـطر النـدى ، نفثة السحـاب البيضـاء ، مهبط الشعاع المغسول بماء السماء وقلب الذكريات المبللة بالشهد والدموع » .

أما رواية « الحرافيش » وهى من روايات نجيب محفـوظ الأخيرة فتـظهر فيهـا فكـرة العـدالـة الإجتمـاعيـة وكيف تتحقق فى المجتمع الانسانى . وفكرة المدينة الفاضلة فكرة قديمة قدم البشرية أراد نجيب محفوظ ان يحقق من خلالها الصورة المثلى للمجتمع المصـرى الذى يجب ان يكـون عن طريق خلق شخصيـة شعبية بـطولية محببة كانت تصول وتجول من خلال الشوارع والحارات وتتجسد من خلال الصبوات والفتوات .

فكأن نجيب محفوظ اراد بالمزاوجة بين الشكل والمضمون أن يخلق البطل الشعبى السوبرمان الذى يعيد إلى وجه مصر حلاوته وطلاوته عن طريق العمل الدؤوب . وإذا كانت العدالة الإجتماعية قد انعدمت فى روايات نجيب محفوظ والتى كتبها خلال الفترة التى تلت مرحلة رواياته التاريخية كذلك إذا كانت شخصياته فى رواياته التى كتبها فى تلك المرحلة انما كانت تمثل نوعا من التمزق والحيرة نتيجة انعدام العدالة الاجتماعية ونتيجة لوقوع مصر تحت براثن الاستعمار والقصر . فانه أراد أن يقيم نوعاً من التعادلية فى روايته « الحرافيش » إذ جعل موضوعها الرئيسى هو البحث عن العدالة حتى يصل إليها فى نهاية الرواية ويضعنا على أول الطريق الصحيح لها . فالبطل فى الرواية هو « عاشور الناجى » كان فتوة للحارة أى حاكماً وسلطاناً أخذ الفتونة بقوة روحه وعمق اتصاله « بالتكية » التى تمثل المصدر الرئيسى للسمو النفسى والتصوف . كما أخذها بقوته الجسمانية التى وظفها فى خدمة الخير وفى خدمة أهل الحى . ولقد كان عاشور الناجى فتوة عادلاً استطاع أن يخلق المدينة الفاضلة للجميع ويمنع الفوضى والظلم بقوته وحده ، ووضع لهذه المدينة مبادىء اساسية لم يسمح لأحد بالخروج عليها ، من أهم هذه المبادىء أن على الجميع أن يعملوا ويعرقوا حتى تقام مدينتهم على أساس من العدالة « وأن من لا يعمل لا يأكل » وطبق هذا المبدأ على نفسه أولاً ليكون قدوة لاهل مدينته الفاضلة . ويتحدث نجيب محفوظ عن يوتوبيا « عاشور الناجى » هذا البطل الشعبى الذى استطاع أن يحقق العدالة الاجتماعية عن طريق البطولة والعدل فيقول : « فى ظل العدالة الحنون تطوى آلام كثيرة فى زوايا النسيان ، تزدهر القلوب بالثقة وتمتلىء برحيق التوت ، ويسعد بالألحان من لا يفقه لها معنى ، ولكن هل يتوارى الصياد والسماء صافية . ويختفى « عاشور الناجى » هذا البطل الشعبى ولا يعرف أحد عنه شيئاً ، وتكثر الأحاديث عن اختفائه وتعلل ذلك بانه لابد عائد .

ويعم الخير فى جميع الانحاء ويعلم به الأعيان والتجار وينقلب عاشور الناجى إلى أسطورة يتحدث عنها الجميع . وبدأت الأمور تضطرب فى الحارة يوماً بعد يوم وجيلاً بعد جيل واختل ميزان العدل تماما لغياب عاشور الناجى . ويظهر فتوات آخرون يحرصون على سعادتهم هم ولا يفكرون فى سعادة الحرافيش من أبناء الشعب . . ويترك عاشور هذا الفراغ الكبير بعد أن بنى مدينته الفاضلة على أساس قوته ولم يترك بعده من يملأ هذا الفراغ كما لم يترك نظاماً لا يتأثر لغيابه . لذلك فعندما غاب عاشور الناجى انهارت مدينته الفاضلة لأن المدينة كانت قائمة على فتوته وقوته وإيمانه بالعدل . وتستمر احداث الرواية لتصبح حلماً فى الضمائر ويصبح عاشور الناجى أسطورة فى القلب ، ويمر الحرافيش بعصور من الظلم والبؤس والحرمان حتى يظهر بطلاً شعبياً جديداً أسمه ايضا « عاشور » وهو حفيد « عاشور الأول » ويحاول عاشور الحفيد أن يعيد بناء مدينة جده الأول ويحاور الحرافيش حول الطريقة التى تعود بها العدالة بالسعادة وينشأ نوعاً من الحوار الديمقراطى بين عاشور والحرافيش ، يحاول به عاشور الحفيد أن يبذر الثقة فى قلوب الحرافيش حتى طريق الرمز الذى جسده فى « النبوت » إذ أنه من خلال الحوار الذى تم بين عاشور والحرافيش يقول أحد الحرافيش : « بعدما ذاقة الحرافيش من آلام وألوان من العذاب لا ثقة فى أحد ، ولا فيك أنت . « فابتسم عاشور قائلاً : قولاً حكيماً وقهقه الحرافيش وعاد عاشور يتساءل : ولكنكم تثقون فى أنفسكم فقال الحرافيش : ما قيمة أنفسنا ؟ فتساءل عاشور باهتمام : أتحفظون السر ؟ فقالوا فى ود : نحفظه من أجل عيونك . رد عاشور بجدية لقد رأيت حلماً عجيباً ، رأيتكم تحملون النبابيت » .

لقد أراد نجيب محفوظ هنا من خلال البطل الشعبى عاشور الناجى الجد أن يبين ويظهر قوة مصر من خلال البطل وحين فشلت التجربة أراد أن يبين ويظهر قوة مصر من خلال الشعب . من خلال القوة التى رمز إليها بالنبوت ، والسعادة التى رمز إليها بالتوت وأصبح شعب الحرافيش ينعم بالتوت والنبوت معا بعد أن ظهر عاشور الناجى مرة أخرى فى شخص عاشور الحفيد .

أما شخصية الشيخ البلخى فى رواية « ليالى ألف ليلة وليلة » وهى التى نسجها نجيب محفوظ من عالم الواقع وليس من عالم الخيال كما فعل مع شهريار وشهرزاد ، والذى استوحى شخصيتها من قصص ألف ليلة وليلة . فان هذه الشخصية كانت مهمتها هى التبصير والتنوير ومحاولة تغيير ماضى شهريار وحاضر شهر زاد والوصول بحياتهم إلى بر الأمان عن طريق الإيمان ووعى البصيرة . وقد كان الشكل الفانتازى فى رواية « ليالى ألف ليلة وليلة » ومحاولة ربوا التهويمات والاسقاطات على الواقع المعاش من خلال تلك الرؤى والأحلام ومحاولة خلق شخصية تنويرية تعيد الطريق أمام الجميع انما هو امتداد لمحاولات نجيب محفوظ فى الرواية ابتداء من « عبث الأقدار » إلى « الحرافيش » و « ليالى ألف ليلة وليلة » مروراً بهذا الكم الكبير من الشخصيات المختلفة المتباينة التى كانت ترمز للحياة فى مصر . والبطل الشعبى فى الملحمة الشعبية والرواية المعاصرة انما هو تجسيد لمراحل الأرهاص والتبشير . فالبطل الشعبى عند نجيب محفوظ وغيره من المبدعين يختلف عن البطل التراجيدى . فالبطل الشعبى ينتظر أما البطل التراجيدى فينهزم . والشعب لا يحقق أمانية بالملاحم ولا يقوم بالتشخيص بالكشف عنها ، بل يقوم على انتظارها . ولقد كان البطل الشعبى فى روايات نجيب محفوظ هو البطل المؤثر الذى أراد اليوتوبيا واراد الخير واراد الوجه المضىء المبتسم لمصر الأمل والمستقل ◆

المراجـــع

١ ـ أعمال نجيب محفوظ الروائية (عبث الأقدار ـ رادوبيس ـ كفاح طيبة ـ القاهرة الجديدة ـ الثلاثية ـ ميرامار ـ اللص والكلاب ـ الطريق ـ الحرافيش ـ ليالى ألف ليلة وليلة) .

٢ ـ دفاعاً عن الفولكلور : د . عبد الحميد يونس (الهيئة المصرية العامة لكتاب ٧٣ ص ١٣٥ وما بعدها) .

٣ ـ قضية الشكل الفنى عند نجيب محفوظ : د. نبيل راغب (دراسة تحليلية لاصولها الفكرية والجمالية . . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥) .

٤ ـ تأملات فى عالم نجيب محفوظ : محمود أمين العالم . (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠) .

٥ ـ مجلة الهلال (عدد خاص عن نجيب محفوظ) مقالات فؤاد داورة : الوجدان القومى فى أدب نجيب محفوظ . د. على الراعى : مأساة الثائر الفرد عند نجيب محفوظ .

٦ ـ مجلة فصول (العدد الرابع ـ المجلد الثانى) يوليو ـ أغسطس ـ سبتمبر ١٩٨٢ الليالى فى الليالى (نقد) الدكتورة نبيلة ابراهيم ص ٣٢٠ .

دراسة

قراءة فى قصص « صباح الورد » لنجيب محفوظ :

تنوّع المصائر فى دورة الحياة

حسين عيد

قدّم نجيب محفوظ فى مجموعته القصصية الجديدة « صباح الورد » عصير عمره ، وخلاصة تجاربه ، وجزءاً من سيرة حياته الذاتية ، وسط روية متكاملة لدورة الحياة وحركة البشر فيها ؛ فالحياة قافلة لا تتوقف عن المسير ، مليئة بالعجائب الساحرة والمآسى الدامية ، التى تفاجىء البشر وتزعجهم ، وهى تمضى قاسية مُرّة ، أو سفعمة باللهفة والحسرة والاحباط ، ولكن

يجب ن يعى البشر أنه لا حيلة مع الشيخوخة وتنكر البشر وغول النسيان ، فلابد أذن أن ينضمّ إلى ركبها كل حين مزيد من الذكريات الحميمة العزيزة الجميلة ، التى تطويها فى ماضٍ بعيد ، لم يعد يبقى منه شىء .

وحين يدور الزمن دورة جديدة ، تتكرر الحياة بصورة أو بأخرى ؛ لتلقى نفس المصير .

كيف حقّق نجيب محفوظ رؤيته عن الحياة ؟ وما هو موقف الإنسان إزاءها ؟

المكان يحتشد بالشخصيات :

تتكون المجموعة من ثلاث قصص : « أم أحمد » ، « صباح الورد » ، و« أسعد الله مساءك » . تظهر فى مقدمة قصة « أم أحمد » شخصية إمرأة (من عامة الشعب) قوية ، متحدية ، متماسكة ، صلبة (وكأنّ نجيب محفوظ كب هذه القصة خصيصا لتكريمها ، أو إعلاءً لشأنها كنموذج يحتذى) . كما يتجسّد المكان ، حارة قرمز بحى الحسين (حيث قضى نجيب محفوظ طفولته) بسرايا أسره الأربع (آل العمرى ، آل سعادة ، آل البنان ، آل المردانى) ، بشخصياتها الككيرة ، التى التصق بعضها بطفولة الكاتب (فاطمة العمرى ، بنات آل سعادة الثلاث) ، أو التى تابع مصائر بعضها الآخر عن بُعد .

أما قصة « صباح الورد » ، فتنعكس على صفحاتها فترة صبا نجيب محفوظ ، التى قضاها مع أسرته فى شارع الرضوان بالعباسية . هنا يتتبع الكاتب مصائر خمس عشرة أسرة سكنت على جانبى الشارع ، محاولاً أن يسلط أضواءه الكاشفة على حياة أشخاصها ؛ لابراز مناحيها المختلفة ، والاقتراب من مسار حركتها .

وتبقى قصة « أسعد الله مساء » ، ويرسم فيها الكاتب مصيراً فردياً ، سلبياً ، لشخصية رجل بدأ مدللا ، إعتاد أن يأخذ من الحياة دون أن يعطيها ، ولم يناضل باصرار — كأم أحمد — ليحتل مكانا لائقا فى الحياة ، فعاش حياته إلى ما بعد الستين (على هامشها) لم تحقق له الحياة خلالها أمله الوحيد فى (الزواج) . وأخيرا ، بإيعاز مستمر من صديق له ، إقتحم الحياة ، فأسعد الله شيخوخته ، حين نال شرف الزواج من معشوقته القديمة .

يحتشد المكان فى هذه القصص بكم هائل من الشخصيات ، كما تحتشد الدنيا بالبشر ، حيث بلغ عدد الأسر التى تتناولها هذه المجموعة إحدى وعشرين أسرة على النحو التالى : خمس أسر (قصة أم أحمد) ، خمس عشرة أسرة (قصة صباح الورد) ، وأسرة واحدة (قصة أسعد الله مساءك) . مع مراعاة أننا استبعدنا أسرراوى القصتين الأولى والثانية ، الذى توارى وراءه نجيب محفوظ تارة بكل واضح (قصة أم أحمد) ، أو تارة أخرى بشكل مستتر ، حين تخفّى وراء شارع الرضوان وهو يحكى حكايات الأسر التى سكنت على جانبيه (قصة صباح الورد) .

هنا لابد أن يثور سؤال : لماذا قدّم نجيب محفوظ هذا الكم الهائل من لشخصيات ، الذى إحتشد على مسرحى الأحداث فى زقاق قرمز وفى شارع الرضوان ؟

والاجابة ضمّنها نجيب محفوظ فى هذه القصص ، بوعى واقتدار . . لقد أراد أن يقدم للقارىء عصير عمره ، وخلاصة تجاربه عن الحياة فى مهد طفولته ومرتع صباه . وربّما بدا أمامه فى تلك اللحظة خياران : أن يكتب رؤيته بإيجاز عن مهد طفولته وصباه ، ضمن رؤية كلية للحياة اس مدها من خبرات عمره المديد (أطاله الله) ؛ وذلك فى إطار الشكل التقليدى المألوف للسيرة الذاتية ، كما جرى على ذلك العديد من الكتاب . أو أن يبرز حياة تلك الفترة من الزمان (بدءاً من ١٩١١) ، بكل ما احتشد به مسرحها من شخصيات ، وان يدع الوقائع تتكلم ، ولا مانع أن يضيف لمسة هنا ، أو يضع إنطباعا هناك ، أو أن يرسم بسمة فى مكان ثالث . .



وكان لابد لنجيب محفوظ (الفنان) ، أن يختار الاتجاه الثانى ، فتخصصه ليس صناعة المقالات المنمّقة ، وإنما هو فنان ، صادق يبعث الحياة ــ بإبداعه ــ فى الشخصيات ؛ حين يجعلها تعيش فى مكان معين خلال زمان محدد ، لكنه لم يكتف بذلك ــ ولو كانت كتابته هنا لأغراض الفن فقط ، لاكتفى وإنّما لأنه ي دف فى الأساس إلى كتابة جزء من سيرته الذاتية ؛ يخصّ به مكاناً وزماناً أثيرين لديه ، كان لابد له أن يتتبع مصائر تلك الشخصيات ، عبر الزمان ، ليتوصل معها ــ وليوصل القارىء معه أيضا ببكل فنى مقنع ــ إلى رؤيته المتكاملة عن الحياة ، وحركة البشر فيها ، وما تجيش به من عجائب ومفارقات ومآسى ، تثير فى البشر مختلف الانفعالات ، لكنها لا تعبأ بمشاعرهم ، بل تظلّ سادرة فى دورتها التى تتكرر بصورة أو بأخرى ، لتلقى فى النهاية نفس المصير .

ولعل تتبع بعض النماذج يضىء ، ويبرز جوانب رؤيه نجيب محفوظ ، التى تتناثر ظلالها بين ثنايا هذه الشخصيات وتطورات مصائرها . .

فاطمة (العمرى) : ابنة أحد أعيان زقاق قرمز (قرّر) أبوها أن لا يزوجها قبل أن تبلغ الثامنة عشرة من عمرها (كان العرف أيامها هو الزواج المبكر للفتيات منن الخامسة عشرة) ، وأن يزوجها من وكيل نيابة أو طبيب . وكان له ما أراد ؛ حين زوجها فى الثامنة عشرة من عمرها الى وكيل نيابة ، ولم يكن يعلم أنه ((باختياره)) هذا قد شارك فى صنع مأساتها دون أن يدرى ؛ فقد سافر زوجها وهو م تشار فى رحلة قصيرة الى سويسرا ، حيث قابل أحد أصدقاء صباه ، الهاربين من عبد الناصر ، والذى لا يكفّ عن مهاجمته ، وحين عاد من الخارج استدعى لسؤاله ، ثم لم يظهر له أثر بعد ذلك أبدا . وكانت زوجته تقول أنهم قتلوه ، ودفنوه وانتهى الأمر .

لقد (أراد) الأب أن يحقق لابنته (السعادة) ، بأن يزوجها فى سن مناسب من شخص (مختار) بعناية ، فيكون هذا (الاختيار) المحدد ، بيا فى كارثة محققة تخبئها لها الايام . !

صغرى بنات (آل السكرى) : عشقت موظفا بسيطاً واصرت على الزواج منه رجم معارضه الجميع ، وانجبت منه بكريا جميلاً ، « **لم يتصور المستقبل الذى ينتظره بمنحنى التاريخ** » . وحين قامت ثورة يوليو ، مرّت بآل سعادة بسلام ، بل حُلّ الوقف واصبحوا أحرارا فى التصرف فى املاكهم . وكان ذلك (الصبى الجميل) من الضباط الأحرار ، بل ومن المقربين أيما ، وأختير لوظيفة المخابرات ، فسرعان ما جرى إسمه على كل لسان ، واكتسب سمعةً مخيفة ، لا تكون الاّ لشيطان !

وهنا يعلّق راوى القصة (أو نجيب محفوظ) على ذلك بقوله « **وجعلت أقارن بين ما يقال عنه من حقائق واساطير وبين صورة صباه الوديعة الجميلة . أتساءل واتعجب** » !

محمد على (آل البنان) : كان ابوه من اتقى الاغنياء ، وابّرهم بالفقراء ، صاحب طاحونه ذو مظهر جذاب ، أنجب محمد (على كبر) ، و (قرّر) أن يشعره بالرجولة قبل مجيئها ، فاخرجه من الكتّاب بعد سنتين ، ودفعه الى العمل فى الطاحونة فى العاشرة ، وزوّجه فى الخامسة عشرة . وحين قامت ثورة يوليو حُمل الاب من سراياه الى السجن ؛ لأنه كان عضوا فى كل البرلمانات الوفدية قبل الثورة ، ثم وضع تحت الحراسة ؛ فانفجر له شريان فى السجن ومات ، فا تروى محمد فى زعر مقيم . لكنه « استرد نشاطه فى عهد السادات ، وعاونه الانفتاح ، فعّوض خسائره وضاعف ثروته ، بل وتردد اسمه فى صحف المعارضة باعتباره من وحوش الانفتاح » . « **فأى حياة وأى سخرية من عجائبها !** »

شاكر عباس (آل المردانى) : عباس المردانى من كبار تجار الجملة فى العطارة ، وكان كريما محسنا . أنجب ولدين فقط . قُتل أكبرهما فى مظاهرة ، وهو طالب بالزراعة الليا . وانتههت حياة الأب نهاية مأساوية ، حين كان يهم بدخول شيكوريل ، فاصابته رصاصة طائشة ، فى معركة بين يونانيين وقام الابن الاصغر شاكر ، الذى أقبح محاميا بتصفية تجارة والده ، وتزوج وأنضم الى الوفد ، وتجلى نشاطه فى الصحافة والبرلمان . أعتقل فى عهد ثورة يوليو أكثر من مرة ، وحين وضع تحت الحراسة ، هام على وجهه كالمجنون . ثم عاد ليظهر فى عصر الانفتاح ، ليقفز الى درجات خيالية من الثراء ، ويقال انه عمل مرشدا للمخابرات وقوادا ؛ فآمن المزيد من العسف . **أما الظاهرة الغالبة عليه اليوم فهى التدّين ، كأنما يكفر عن تناقضات حياته الحافلة بالألم والذكريات الاسيفة !**

وداد (آل مكى) : كان أبوها مطربا غير مجهول ، لكنه لم يذق طعم الثراء الذى (حلم) به . تعرض أخوها الذى كان (يحلم) أن يكون طبيبا ، لهجمة من الشرطة وهو فى كلية الطب ؛ فاصيب برصاصة فى بطنه ، مات على أثرها ، دون أن يحقق حلمه . أما أخته وداد ، فقد بلغت كمطربة قمة الشهرة والثراء . وهنا يعلق الراوى « **ويدور الزمن دورة أخرى ، ويجىء الخريف بعد الربيع واصيف ، وتتكرر المأساة التى يظن صاحبها أنه أول من يعاينها . وقد أمتد بها العمر حتى الثمانينات ، وحظيت بصحة حسنة ومال وفير ، ولكن لا حيلة مع الشيخوخة وتنكر الايام وغول اللسيان !** »

عندئذ ، سلّم عبد الخالق بالامر **الواقع ، وتزوج من أرملة فى الخمسين ، وازداد تدينا وأملا فى الآخرة ، مات فى سن السبعين من فشل كلوى ، « بعد حياة مفعّمة باللهفة والحسرة والاحباط ، طاوية ذكرياتها العيدة فى ماض بعيد ، لم يكد يبقى من معالمه شىء »**

عبد المنعم (آل الكاشف) : أبوه من ككار مهندسى الرى ، ذو مظهر عسكرى صارم ، إبنه البكر عبقرى حصل على الدكتوراة فى الكيمياء من انجلترا ، نال الابن الثانى دكوراة فى الرياضة من انجلترا أيضا . أما الاصغر ، فكان على العكس ، همّه الاساسى هو الاكل خاصة **« الكرشة ولحمة الرأس »** ؛ لذلك كان الخصام مع أبيه لا ينتهى ، فاذا طرده نام فى الحقول وحده . لكنه رغم همومه طيب القلب ، وقد حاول الانتحار ذات مرّة . ولما حصل على البكالوريا المحق بكلية الطيران الجديدة (ولم يعترض أبوه يأسا منه) ، واظهر تفوقا ؛ فسافر فى بعثة إلى إنجلترا ، وعاد متزوجا من المانية ، والتحق بخدمة الملك فصار من المقربين ، فعلق أحد الاصدقاء **« من الكرشة ولحمة الرأس الى سراى عابدين ، يالها من وثبة خرافية »** . ثم انجب إبنه الوحيد ، وعندما قامت الثورة اكتفوا باخراجه الى المعاش ، غير ان اقران إبنه فى المدرسة عيّروه بأبه وأبوا أن يعترفوا ببراءته ، حتى أصيب الصبى بانهيار عصبى تطور الى دخاله مستشفى الأمراض العقلية ، ومازل مقيما بها حتى اليوم . وبعد حرب اكتوبر هجرته زوجته الالمانية ، وعادت الى بلدها . **لكنه خلق حمالا للهموم والمصائب ، حتى كان نعيه ذات صباح ، فانضم الى ركب ا ذكريات الحميمة العزيزة الى القافلة التى لا تتوقفان المسير »**

جميل (آل العلوى) : هو الابن الاصغر لاسرة عريقة فى الثراء والجاه ، جدّهم مذكور فى الجبرتى بين النخبة الوطنية . شغل أخواه منصبين مرموقين فى الحكومة . تزوجت أختاه من موظفين كبيرين ، أما هو فوهب نفسه للرياضة واللهو ، حصل على الابتدائية بطلوع الروح . حين مات ابوه ورث ثروة فاقتنى سيارة وعاش عشة أعيان ، وظلّ مثالاً نادرا لنبل الأخلاق ونقاء السريرة . لكن القمار أمسك به ، ، صار هو جوهر حياته . اصابته ذبحة صدرية فى الخمسين ، ولما استرد صحته عاش حياته ، **فهو « لا يخاف الموت ولا تزعجه فكرته وما تهمّه إلاّ الساعة التى هو فيها »** . وفى الثانية والستين **« جاءت النهاية . جاءت الذبحة . ربما متأخرة عن توقعاتنا ، ولكن مضاعفة لدهشتنا وانزعاجنا »**



زكى (آل كناشة) : هو ابن الشيخ محمد كناشة قارىء القرآن الكريم ، أمه فلاحه ، له سبع أخوات متزوجات . له أخ وحيد ، ولفشلهما فى الثانوية ، وافق الاب على التحاقهما بمعهد الموسيقى الشرقية ، وبعد التخرج اشغل الاخ الاكبر مطربا باحدى الصالات ، وتزوج ، وعاش كأبيه . أمّا زكى فقد إشتغل مونولجست فى صالة ، **« ولم تبشر حياته بفقرات غير عادية »** ، لولا أن أحبته سيدة غنية ، فدفعت به قصة الحب الى أغلفة المجلات الفنية ، وانتهى الأمر بالزواج ، لم ينجب منها . ثم أنشأ من أموال زوجته ملهى الفونتانا ، أجمل ملاهى شارع الالفى ، فصار من كبار أغنياء البلد ، خاصة بعد أن ماتت زوجته ، فتزوج من راقصة ، شيد لها قصرا فى الهرم ، **وكان تنكره لأسرته ، والديه المسنين وأخيه ابراهيم ، وصمة فى جبينه لاتمحى أبد الدهر »** . وفجأة مرض مرضا خبيثا لم تحتمله زوجته فطلقها . **« له من المال ما يمكنه من إمتلاك أى شىء ، وليس له من الصحة ما يمكنه من الاستمتاع بأى شىء . وانساق مع حظّه مع الهدف الوحيد الباقى له وهو الجنون »** ، فدفع فى تشييد قبره أموالا كثيرة ، وكانه أراد الاّ يرثه أحد من الشامتين . ثم مات ، **فلم يحزن لموته أحد** ، وقال صديق : **لم أعرف فى حياتى من هو أقسى منه ! فأجاب صوت : الحياة نفسها تبدوا أحيانا أقسى وأمرّ !**

ظلال الرؤية :

مما سبق ، يمكن بلورة أبعاد رؤ ية نجيب محفوظ ــ والتقاط ظلالها التى انتشرت بين تلك الشخصيات ، وظهرت بين إنعطافات مصائرهاــ فى النقاط التالية :

أولاً : الحياة قافلة لا تتوقف عن المسير ، مليئة بالعجائب الاخرة : :

فقد يختار لابنته زوجا معينا ؛ (ليضمن) لها (السعادة) ؛ فاذا اختياره يتسبب فى شقائها (فاطمة ــ آل العمرى) ، وقد يربى أب أولاده على التفوق والنبوغ ، فيحقق أثنان طموحه ، وحين (يوقن) من فشل الثالث ، يوافقه على إختيار إ÷«-« +- -« • ٤٠ «؛ إختيار الاثن نقطة تحول فى حياته ، فيعلو شأنه ، حتى صار من المقربين من الملك (عبد المنعم ــ آل الكاشف) ، وقد تهدد (أحلام) أب فى الثراء والشهرة ، وقد تتبدد (أحلام) الابن فى أن يكون طبيبا ، حين يموت فى كلية الطب فى أوج شبابه ، لكن أخته تبلغ قمة الثراء والشهرة والعمر المديد (وداد ــ آل مكى) ، وقد يمارس شاب النشاط السياسى الذى يرغبه ، ويصيب فيه نااحا ، فاذا الثورة تعتقله اكثر من مرّة ، وحين (يوفق) الضياع ؛ اذا بعصر الانفتاح ينتشله ، فلا يكتفى بتكوين ثروة خرافية ، بل ينحرف ليحقق (الأمان) لنفسه (شاكر ــ آل المرداى) ، وقد يكون طفلا وديعا جميلا فى صباه ، فإذا هو ينقلب شيطانا مريدا فى رجولته (ابن صغرى بنات آل السكرى) .

ثانيا : قد تزخر الحياة بالمآسى الدامية :

فقد يبلغ رجل مكانه إجتماعية عا ية بعد طول فشل ومعاناة ، فاذا الثورة تحيله الى المعاش ؛ بسبب هذه المكانه ؛ فيجنّ ابنه الوحيد (عبد المنعم ــ آل الكاشف) ، وقد يعيش رجل حياة منحررة من التقاليد ، اذا بابنه الحيد يتحول الى النقيض (التطرف الدينى) ، الذى ينتهى به الى الاعدام شنقا (سامح ــ آل شكرى) ، وقد يتفاخر رجل بماضيه العريق ، ويعلّق (آمالا) على ابنى أخته ، فإذا بأولهما يموت صريعا ، واذا الثانى مغكورة ، ينتهى أمره بورم مفاجىء فى المخ ، ثم الموت (عبد الخالق ــ آل مراد) ، وقد تنتهى حياة أحد كبار التجار

فجة حين تصيبه رصاصة طائشة فى مقتل ، مصادفة ، من معركة لا صلة له بها اطلاقا (عباس آل المردانى) .

ثالثا : يجب أن يتذكر البشر الموت ، والاّ يضيع منهم فى خضّم (النسيان) ؛ لانه جزء من دورة الحياة ، فكما تتوالى فصول السنة (يجىء الخريف بعد الربيع واالصيف) ، لابد أن تتكرر مأساة الموت ، وان إمتدت الحياة بالبشر .

فقد يهب شخص حياته للرياضة واالهو والمقامرة ، حتى أصابته ذبحة صصرية ، وحين شفى منها ، عاود حياته السابقة (لأنه لا يخاف الموت) . وحين توقّع له الجميع الموت ، إذا بظنهم يخيب ، ويزوره الموت بعد إثنى عشرة سنة ، ففاجأ المحيطيه به وادهشهم ، لأنهم لم يكونوا يتوقعونه ! (جميل ــ آل العلوى ٦ ، وقد تصل سيدة الى أعلى آيات الشهرة والثروة فى حياة طويلة ممتدة ، ولكن لاحيلة مع الشيخوخة ، فالموت قادم لا محالة (وداد ــ آل مكى) .

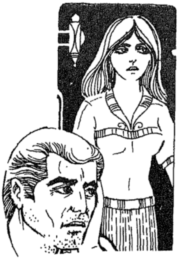
رابعا : بالموت ، ينضم الى ركب الحي كل حين مزيد من الذكريات الحميمة الازيزة الجميلة ، لأولئك الذين رجلوا ، وطواهم ماض بعيد لم يعد يبقى من معالمه شىء

وقد تنجم المأساة ، حين يصد قسرته ، وهو فى قمّة غناه ، فاذا به حين يموت ، لا يحزن لموته أحد ، ويضيع ذكره مع الزمن (زكى ــ آل كناشة) .

موقف الانسان :

إذا ما هو موقف الانسان الصحيق ، الذى يبب اتخاذه إزاء هذه الحياة ؟!

دّم نجيب محفوظ إجابته ــ فنيا ــ على مرحلتين . رسم فى المرحلة الأولى منها نموذجين متقابلين ، أحدهما باهر ، يجب أن يقتدى به الانسان ، والآخر سلبى ، يجب أن يتجنبّه ، النموذج الأول تمثله شخصية من بين أبناء الشعب هى (أم احمد) ، التى إنتزعت لنفسها مكانا مرموقا بين أرقى سيدات زمانها ، وذلك بفضل قوتها الذاتية وصبتها وشجعاتها وذكائها ومشاركتها فى الحياة الاجتماعية والسياسية لعصرها (قصة أم أحمد) . أما النموذج اخر (المرفوض) فهو منطو ، حالم ، عازف عن المشاركة فى الحياة الاجتماعية أو السياسية ، مكتفيا بحلم قاصر عن الوظيفة والزواج (قصة أسعد الله مساءك)



هنا يحضنا نجيب محفوظ على الاندماج والمشاركة ، وان نتمسك بالكفاح والنضال كقيمة إيجابية فى الحياة . كنه فى ذات الوقت ، يرسم لنا بحذر ويقظة ــ فى المرحل الثانية ــ خحدود وحركة الانسان ، التى لا يجب أن يتعداها ، وقد ت ذلك من خخل نفس النموذج القدوة (أم أحمد) ، ونموذج آخر (والد الراوى) ، وايضا من إستطلاع حركة مصائر شخصيات قصصه .

هذه الحدود هى ::

أولا : مسائل الرزق والثراء ، هى من عند الله ، يؤتيها منيشاء :

فأمّ أحمد بخبراتها الفائقة والعريضة البشر والحياة تعى جيدا أن الرزقالثراء مم عند الله ، فعند حديثها عن « آل البنان » قالت « كان أبوه يسرح بالبن على باب الكريم ، وفتح دكانا صغيرا فى الخرنفش ، **وقامت الحرب فأمر الله الثراء ولا راد لأمره .**

وهذا نفس ما اكده والد الراوى فى حواره مع صابر (آل مكى) ، حين رآه دائم النقمة والحنق ، حين قال له « صوتك مليح ، **والارزاق بيد الله »** . فهذا الاب كان يحلم بالثراء والشهرة ، فلم ينلهما ، بل نالتها إضافة الى عمر مديد !

ثانيا : مسائل الانجاب تخصّ الارادة الالهية وحدها :

فعندما أنجبت زوجة عباس (المردانى) ولدين ، ثم « إنقطعت عن الحبل لداء حار الاطباء فيه !

- وماذا فعلت أنت يا أم أحمد ؟
- فعلت الكثير ولكن إرادة الله فوق كل ارادة . .

هذا حدّ آخر ، فمسائل الانجاب ونوعيته (ذكر أو انثى) ، رغم جهود البشر ، تظل رهن ارادة الله .

ثالثا : التوفيق فى الحياة الزوجية للانثى ، والتوفيق الى مستقبل مأمول للشاب ، هو ايضا من عند الله .

فمع آل سعادة ، عندما كان الزوج عينه زائغة ، ويجرى وررء الخادمات والساقطات ، رغم أن زوجته بنت ناس وآية فى الجمال .

تساءل الراوى « وطبّك المجرب يا أم أحمد ؟ »

- **منع الطلاق ولكنه لم ينج من القدر ،** وقد جربّت سلطانه هانم الرشاقة ثم نفختها حتى فاقت زينب فى الحجمب٤٠٠ولكن المكتوب مكتوب »

لقد فهمت أم أحمد بذكائها وخبراتها حدود البشر ، فتوقف عندها . وهناا من لم يفهم فكان سببا فى مأساة ، تماما كذلك الأب الذى (أراد) أن يحقق (السعادة) لإبنته ، فزوجها فى سن مناسب ، ومن شخص إختاره له بعناية (وكيل نيابة تدرج فى الوظائف حتى صار مستشارا) ، فاذا (اختياره) يسبب كارثة محققة له ، ،حين اختفى فجأة بعد عودته من سفره الى الخارج (فاطمة العمرى) .

إذن ، يتلخص موقف الانسان من الحياة ، طبقا لرؤية نجيب محفوظ ، أن عليه أن يناضل ويكافح بقوة وعزم واصرار ؛ لبلوغ المكانة التى ينشدها ، مشاركا ــ فى الوقت ذاته ــ فى الحياة . الاجتماعية والسياسية لعصره ، مع إيمان كامل ، بأن الموت حقّ ، وان مسائل الرزق والثراء والانجاب والتوفيق فى الحياة ، هى من عند الله . فاذا ما تناسى ذلك ، وانحرف للحصول على (عبد الخالق ــ آل مراد) ، أو تشبثّ بقشور زائفة من حضارة الغرب (سامح ــ آل شكرى) . . فلا بد أن تجبره الحياة بتطوراتها العنيفة ومآسيها المفاجئة ، على العودة الى حييرة الايمان ، تائبا ، مستغفراً ◆

المرأة فى الابداع الروائى عند نجيب محفوظ

إيمان مرسال

● تحتلُ المرأة مكانة هامة فى واقع المُجتمع المصرى وأدب نجيب محفوظ على السواء ، وإن كان وضعيَّة المرأة المصريَّة ــ عبر تفاعُلها التاريخى مع مُتغيرات المُجتمع ــ مازالت تُشكّل قضيةً حاضِرة تثير الكثير مِن التساؤلات الشائكة ، فإن المرأة المصريَّة تُعتَبر أحد المحاوِر الرئيسيَّة فى رؤى نجيب محفوظ الإبداعيَّة ، فكاتبنا (هو الروائى الوحيد الذى طوَّر خط المرأة، عند طه حُسين فى دُعاء الكروان ، واعتقد ان هذا الخط كان بإيعاز من قاسِم أمين وسلامه موسى)[1] بل ونستطيع أن نؤكِّد (أن المحور الرئيسى الذى تدور حوله قصصه ورواياته موضوعان أساسيان المرأة والسياسة)[2] .

● ويأتى هذا البحث طامِحاً فى إلقاء الضَوْء على المساحة الهامَّة التى تحتلُها المرأة فى أدب نجيب محفوظ الروائى دون غيره نظراً لأن الرواية هى الشكل الأثير لديه (فهويرى فيها مُتسعا من كل الفُنون من مسرح وقصَّة قصيرة وتعبير شِعرى)[3] .

● وإذا كان أدب نجيب محفوظ قد حظِى بأكثر من تقسيم مِنَ النُقاد وُقوفاً على تطوُّر أدواته الفنيَّة كتقسيم أدبه إلى ثلاث مراحِل (الرومانسيَّة ــ الواقعيَّة ــ الفلسفيَّة)[4] فإن هذا البحث يُقسِّم الإبداع الروائى لدى نجيب محفوظ إلى أربع مراحِل :

المرحلة الأولى (١٩٤٥ - ١٩٤٩) .
المرحلة الثانية (١٩٤٩ - ١٩٥٧) الثُلاثيَّة .
المرحلة الثالثة (١٩٦٠ - ١٩٧٠) .
المرحلة الرابعة من (١٩٧٠ وحتى الآن) .

وقد تحتّم اختيار إبداعات نموذجيَّة تُمثّل كل مراحلة وذلك وِفقاً لمعيار مُحدَّد ــ بقدر الامكان ــ وهو أن تتواجد المرأة فى الروايات المُختارة كنموذج ثرى يحمل دلالات المرحلة بشكل يستحق العُكوف عليها بالبحث والتحليل ، وقد تكون المرأة فى هذه الرواية أو تلك بَطلاً يحمل عبء العمل الروائى ككُل أو مُجرَّد شخصيَّة تُمثل رُكناً فى الرواية .

ويتم عرضى هذا البحث عبر مبحثين :
المبحث الأول يتم فيه اكتشاف أربع عشر شخصيَّة نسائيَّة فى الروايات المُختارة وفق التقسيم السابق المبحث الثانى : ويحتوى على رؤية تحليليَّة للمرأة فى هذا الإبداع الروائى .

المبحث الأول

المرحلة الأولى (١٩٤٥ - ١٩٤٩) .
تشهد نهايات الحرب العالميَّة الثانية وما تُموج به المُجتمع المصرى من تداخُلات ــ وتشهد تحدُّد ملامح شخصيات نجيب محفوظ واختياراته فتأتى الشخصيَّة حيَّة ، واقعيَّة ــ والاختيار معجونا بدماء الحارة والزقاق .

١ - زُقاق المدق :
- ما قيمة الدُنيا بغير الملابِس الجديدة .
- زقاق العدم .
- ألا يجوز أن أكون من صُلب باشوات ولو على سبيل الحرام !

إلى هذا الحدّ تبغض حميدة واقِعها وتتعَلّق بالحياة خارج الزقاق . . الملابِس . . اليهوديات الأنيقات صديقتها التى تزوَّجت مُقاوِلاً أخرجها مِنَ العدم إلى العالم الواسِع ، حميدة تخاف أن تعيش فى الزقاق تحبل وتلد وتموت . . وثنيَّة الأخلاق . . لا تأبه لكونها مجهولة الأب .

● تعرف أن عيوناً أربعة تُتابِعها . . عينىّ سليم علوان صاحِب الوكالة . . وعينىّ عباس الحلو الحلاق الأوَّل يُمثل المال والثانى هو فارسها الفقير الذى يدفعها للتساؤل عمّا يستطيع أن يُقدِّمه هاو حين يُسافِر للحصُول على المال من أجلها لا ترفض يد سليم علوان . . وكأنّ عباس الحلو لم يكن ولكن يخذلها سُقوط سليم علوان مريضاً .

● وبدا الأفندى الذى غزا الزُقاق أخيراً مُختلفاً عيونه تُحاصِرها . . تدفعها للعِراك . . وهو بخبرة القوَّاد الطويلة يعرف كيف يدخُلها (لا الأهل أهلك ولا الدار دارك . . مِنَ الجُرم أن يعيش جسم حىّ نضير فى مقبرة مليئة بالعِظام النخرة) .

وحين تنسلخ حميدة مِنَ الزُقاق . . وتذهب إلى شارِع شريف . . لا يندى لها جبين وتصير حميدة (تيتى) فلا يجوز أن تُنادى فى شارِع شريف بما كانت تُنادى به فى زُقاق العَدَم .

وحين يعود عباس الحلو . . ويظهر لها وجه القوَّاد البشع تُحاوِل أن ينتقم لها الأوّل من الثانى . . ولكنها تعود إلى الزقاق جُثّة مُشوَّهة (وهكذا تطرَّد الحياة فى المدق على وتيرة واحِدة إلى أن يُقلها اختفاء فتاة من فتياته وابتلاع السِّجن لرجل من رجاله) .

٢ - بداية ونهاية

● ونموذج المرأة فى بداية ونهاية (فتاة فى الثالثة والعِشرين بلا مال ولا جمال ولا أب . .) هكذا يُقدِّم لنا نجيب محفوظ نفيسة بملامِحها الدميمة . . وموت أبيها الذى اضطرها للعمل كخياطة . . وجهلها الذى جعلها تنظُر لعملها الجديد بخجل دون أن يُغيِّر العمل نظرتها لنفسها وقيمتها فى الحياة .

وليس اليُتم والفقر والخياطة والدمامة وإهمال الآخرين لها فحسب . . . فهُناك

مكمن للصراع في داخل نفيسة وهو إحساسها الشديد بأنوثتها وكان هذه الأنوثة هي الشيء الوحيد المكتمل فيها .. هذا الصراع بين واقعها المؤلم ورغبتها المتأجحة .. بين الدمامة والرغبة في الحب .. يُشعِله دائماً عملها كخياطة لملابس العرائس الداخليَّة .

● والرجل هذا الحُلم البعيد .. تنتظره ولا يجيء .. لا رجل في هذا الواقع يستطيع اكتشاف شيء جميل خلف دمامة نفيسة .. ولذا فهي تهبط من حُلمها بالأفندي إلى سلمان جابر بن جابر سلمان البقال .. تتعلَّق به بقوَّة الأمل واليأس .. تُسلِّمه نفسها لأنه يُشعِرها بأنها امرأة كبقيَّة النساء .. وبعد سُقوطِها معه وزواجه من أخرى .. تشرب خيبتها وحدها .. وتسأل نفسها كيف هوت بمثل هذه السُهولة .

● ولكن هل كان يُمكن أن يقف الأمر عند هذا الحد ؟

سُقوط .. فقر .. دمامة . إهمال من الآخرين .. رغبات عنيفة لا تجد من يُشبعها .. وعندما يدعوها أوَّل رجل لسيارته تسأل نفسها (هل أدع نفسي تهوي ؟ .. ولماذا أمنعها ؟ .. لن أخسر شيئاً فهل نجحت في الدعارة ؟) .

- الله يقرفك هذه الرحلة لا تستاهل البترول الذي احترق .

ورغم كُلِّ هذا الفشل .. لم يزل في الكون أشياء تستحق أن تبذُل روحها من أجلها ، فهي سعيدة بأنها ستكون أُخت الضابط .. وتعمل من أجله .. وحين يكتشف سُقوطها تترجاه ..

(قِف .. لا تفعل ، لست أخاف على نفسي ولكني أخاف عليك) .

المرحلة الثانية : الفترة (١٩٤٩ - ١٩٥٧) .

تُعتبر الثَلاثيَّة (بين القصرين ١٩٥٦ - قصر الشوق ١٩٥٧ - السُّكَريَّة ١٩٥٧) تصويراً لمُجتمع الطبقة الوُسطى في مصر في الفترة من (١٩١٧ - ١٩٤٤) كما تعتبر من الناحية الفنية (مرحلة نُضج حقيقيَّة في المضمون النقدي للمُجتمع عند نجيب محفوظ بما فيها من تجميعات للشخصيات التي تحيا في رواياته الخمس السابقة)(٥) .

- ولقد استطاع الكاتب أن يصنع خلفيَّة سياسيَّة بارعة للحياة الاجتماعيَّة اليوميَّة التي تعيشها أُسرة مصريَّة من الطبقة الوُسطى مِن خِلال العَلاقات المتشابكة بين الأفراد وتطوُّر الحياة الاجتماعيَّة والسياسيَّة والاقتصاديَّة بتعاقُب الأجيال .

- والثُلاثيَّة هذا العالم الحيّ النابِض تضمن تصويراً لحال المرأة بكافة مُستوياتها الاجتماعية في تفاعُلها مع المُجتمع وفي علاقتها بالرجل والذي تمخضها عن عِدَّة نماذج شخَّصها الكاتب فيها واقِع المرأة المصريَّة في تلك الفترة .. وتتمثل هذه النماذج في :

١ - أمينة :

نموذج المرأة الفاضلة .. التي تفتقد الوعي بذاتها .. إنها انسان لم يُنشأ على أنه مخلوق آدمي له حق الحياة .. فإذا كان لها أن تستمتع بالأمن والحماية فبالطاعة والخضوع للرجل .. وهي مُستسلمة للسجن المنزلي لا ترى العالم إلا من ثُقوب المشربية الصغيرة .. والأخبار التي يحْليها لها سي السيد في ساعات صفوه ، ولكن لها عالمها الجميل فوق السَّطح المليء بالنباتات والدجاج والحمام .. وهو طريقها الوحيد للتعبير عن نفسها وكانت في (حوارها مع طيورها يُشبع فيها حنيناً عميق الجُذور للاتصال مع عالم أكثر رحابة)(٦) .

- وحين تخرج أمينة للشارع .. تكتشف أنها فقدت مبادىء المشي الأوَّلية .. وتتعثَّر وتُكسر كتفها وحين تعود للبيت تشعر أن ذلك عِقاباً لها . وتعود للحياة مع زوجها نفس الطُقوس والرتابة ـ ولا تكسر زنزانتها إلا بعد موت ولدها فهمي ثم زوج ابنتها وحفيدها ومرض زوجها وقُعوده فكانت تخرج لزيارة بناتها والدُعاء لزوجها في الحُسين .

٢ - خديجة .. عائشة :

ابنتا أمينة .. الجيل الثاني من الثُلاثية الأولى حادة .. عنيفة .. نشيطة ولكن لسانها أنشط ما فيها .. ورغم ذلك فهي حنونة .. أمَّا عائشة بديعة الحُسن فكسولة لا تستبدل بالمرآة والغناء صديقاً فهي مُختلفة عن أُمَّها ـ فهي تُحب الضابط من خلف المشربيَّة ؛ وتتجرَّأ يوماً وتفتح المشربيَّة لتراه وجهاً لوجه ، ولكنها لا تفلت من قهر السُلطة الأبويَّة حين يرفض أبوها زواجها منه .

وكلتاهما تتمتع بحرية أوسع داخِل بيت الزوجيَّة .. ليس مرجعها تغير ايجابي في علاقة الرجل بالمرأة في منظومة المُجتمع المِصري .. بل مرجعها الوحيد (خاص) وهو ضعف شخصيَّة زوجيهما .

٣ - زينب :

الزوجة الأولى للابن الأكبر ياسين ، تُمثِّل بعض التقدُّم الذي طرأ على الجيل الثاني في الثُلاثية .. فهي لأول مرة تخرج مع ياسين لحضور حفلة عند كشكش بك وهو حادِث روَّع حماها وجعله يشعر أن الزمان اختلف ، وهي تثور على ما قبلته أمينة ، فتطلب الطلاق حين تكتشف خيانة زوجها لها مع جارتها السوداء ، مِمَّا يجعل السيد أحمد عبد الجواد يتساءَل :

(أيها الرجل وأيها المرأة ليس عيباً أن ينبذ الانسان حذاء أمَّا أن ينبذ حذاء صاحِبة .

٤ - صورة المرأة الفقيرة في الثُلاثيَّة :

وإذا كان ما سبق كان عرضا لصورة امرأة الطبقة الوُسطى في الثلاثيَة .. فبُحكم التداخل الحتمي للعلاقات الانسانيَّة فقد تمثلت في الرواية مجموعة من الفقرات وهم نوعات :

أولاً : البغايا والعوالم .

هذه الفئة البائسة التي تطلَّع إلى الحياة الآمنة ، والتي لا تخلو روحها من أحلام نبيلة وتمثلها زنوبة (صبيَّة العوادة التي تمثل نموذج الطبقة الفقيرة التي مارست البغاء بسبب الظروف الاقتصاديَّة)(٧) والتي ترفض بذخ أحمد عبد الجواد في مُقابِل الحياة الآمنة بالزواج من ابنه ياسين الذي يحبها عكس أبيه الذي يرى أن (التي تعيش لنفسها فقط مُباحة تُباع وتُشترى ومن ثَمَّ فإنها يربط بينها وبين الجارية وبالتالي لا يجد حرجاً في شرائها بعض الوقت للاستمتاع بها)(٨) .

ثانياً : الخادِمات :

وقد يكون نجيب محفوظ عامِداً إلى تشويه خِلقة هذه الفئة الفقيرة التي لا تجد عملاً لها سوى الخِدمة في المنازل ، وتمثلها (أُم حنفي) الخادِمة في بيت السيد أحمد عبد الجواد .

٥ - صورة المرأة الارستقراطيَّة في الثُلاثيَّة :

ومِن خادمات المنازل إلى فتيات القُصور لنرى عايدة شداد .. حبيبة كمال عبد الجواد وحُلمه البعيد الفتاة المُنفصلة عن

وطنها ودينها . . والتى حصلت على كَمّ من الحُريَّة يسبق عصرها بحُكم طبقتها وثقافتها الأوربيَّة ، فهى تخلع الحجاب وتتحدَّث مع زُملاء أخيها .

وتظهر أيضاً من الجيل الثالث علويَّة حافظ كنموذج لِهذه الطبقة فى تفكيرها وسُلوكها فهى تُقرر بتعالى ولم أذهب للجامعة لأتوظَّف كسائر الزميلات .

٦ - نموذج المرأة المُستنيرة فى الثلاثية :

وفى السُّكرية . . يُقابلنا نموذج فريد للمرأة المُستنيرة المُحللة . . المُتحررة ذات الميول اليساريَّة مُتمثلة فى سوسن حماد . . وهى ابنة الطبقة الوُسطى مفتوحة على العالم مهمومة بقضايا وطنها وقد وجد فيها أحمد ابن خديجة نموذج الانسانة المُكتملة الذى طالما بحث عنه كمال فى الجيل السابق ولم يجده (وإذا كانت أمينة قد أضاءت الطريق لزوجها بمصباحها عندما كان يعود فى ظُلمة الليل لكنها هى نفسها بقيت مُستلمة واقفة فى الظلام فإن سوسن حماد باقية خارج السجن حُرة صامِدة عامِلة واقفة فى منبع النسور بجوار زوجها)[١٠] .

● وهكذا تسبق صورة سوسن الروائيَّة ــ بفكرها ــ اللحظة المُعاصِرة التى تُعبر عنها وتتعدَّاها إلى استشراف معالم المُستقبل ، فنجيب محفوظ رسمها نمطاً نظرياً أكثر من كونها شخصيَّة مُتحركة فتعمَّق فى فِكرها الواقعى وأيديولوجيتها الاشتراكيَّة لتظل بُشرى للمرأة بحياة أفضل فى مجتمع المستقبل الذى يجب أن نُكافح من أجله .

المرحلة الثالثة الفترة (١٩٦٠ - ١٩٧٠) .

يتعرَّض نجيب محفوظ فى هذه الفترة لواقع ما بعد ثورة ٢٣ يوليو (وتمثل روايات هذه المرحلة اتجاهاً يستمدّ مُقوِّماته مِنَ التطوُّر الأدبى الذى طرأ على الكاتب نفسه كما جسَّد فيها الأهميَّة المحوريَّة للظُروف الاجتماعيَّة وتأثيرها على مُجمل شخصياته)[١١] .

(والأمر اللافت للنظر فى الخريطة الاجتماعيَّة لشخصيات الكاتب النسائيَّة هو خُلوُّها من الطبقات العُمَّاليَّة والفلاَّحيَّة باستثناء حالات نادرة جداً)[١٢] . . والمرأة فى روايات هذه المرحلة مُتعلِّمة وعامِلة . . وبقدر ما تطحنها التجربة بقدر ما تكتسب وعياً وخبرة بالواقِع .

أولاً : ثرثرة فوق النيل :

نُقابِل فى (ثرثرة فوق النيل) الصحفيَّة الجادة سمارة بهجت فتاة المبادىء . . التى تغزو مجموعة مِن الرجال من مُثقفى الطبقة الوُسطى ــ لتُغيِّرهم ــ تبدأ معهم قويَّة مُؤمنة بقدرتها الفرديَّة على إحداث التغيير . . وعلى انتشالهم من عالمهم الهُروبى إلى عالم الواقِع ، وهى تدخل العوَّامة بخبرتها الفقيرة ، جاهلة بالعوامِل الحقيقيَّة التى تتحكَّم فى هذا الواقع ، ورغم جدِّيَّتها فهى تدخل واقِعا عابثا (ففى جو العوَّامة يُسيطر الضياع والضجر والاستسلام وتُنتهك كل المُسلمات التقليدية والمثاليات المُقدَّسة)[١٣] .

ورغم ما اكتسبته المرأة من تعليم وعمل لم تتطوَّر نظرة الرجل لها ــ فأنيس زكى لا يستطيع أن ينظر إلى سمارة على أنها أكثر من أنثى ، وبانزلاقها فى هذه المجموعة ، ما كان منها إزاء مقتل الفلاح فى أثناء النُزهة الليليَّة سوى الهُروب والسلبيَّة التامَّة ، لِيَدخل فى صِراع بين ما فعلته وما كان يجب عليها أن تتخذه من موقف إيجابى سريع .

وتخرج سماره بعد الحادِث ، وقد تغيَّرت دون أن تغيِّر أحدا ، فقد أدركت تماماً الحدود الضيقة التى تَحُدُّ من قُدراتها الفرديَّة فى إحداث أى تغير حولها وسمارة تخرج من التجربة أكثر وعياً وقوة وإيماناً بالعقل والإرادة . . ومن يدرى فقد تَصِل يوماً ما إلى وسيلة أُخرى للتغيير .

ثانياً : (ميرامار) .

النموذج الذى أمامنا فتاة ريفيَّة . . هاربة من أهلها رافضة للزواج برجل طاعِن فى السِن . . تعمل خادمة فى بنسيون (ميرامار) لتواصِل الدفاع عن نفسها ضد مجتمع البنسيون الذى يرغب فى اغتصابها واستغلالها ، وزهرة قويَّة ذكيَّة واثقة من نفسها مملوءة بالعزة . . تكتشف ارتباط حُريَّتها بالعِلم فتُقرر أن تتعلم ، ورغم حُبها لسرحان البحيرى واستلامها له . . تقف تطلُّعاته الطبقيَّة دون زواجه منها ، فهو لا يُريد أن يتزوج خادِمة هاربة فلاحة ، وهى تتلقَّى الصدمة بثبات وتترك البنسيون وقد استفادت الكثير من الخبرة ، وحين يسألها عامِر وجدى :

- ماذا أعددت للمُستقبل ، تُجيبه كالماضى تماماً حتى أُحقق ما أُريد .

المرحلة الرابعة : من ١٩٧٠ وحتى الآن :

تُمثل هذه المرحلة عُنف المُتغيرات على الصعيد الواقِعى فالأرض التى كانت صلبة أصبحت حُبلى بالاهتزازات ، وبالطبع كان إبداع كاتبنا يُعرّى ويفضح ما طرأ على حياتنا من ظواهِر ورغم صعوبة التفضيل فقد وقع اختيار الباحث على عملين (الكرنك ــ يوم قتل زعيم) وهُناك خيط واضِح يربط بينهما فالأولى تمسك بتلابيب العهد الناصرى ونهاياته والثانية تشهد عهد الانفتاح ونهاية الزعيم .

أولاً : الكرنك :

زينب دياب بنت الطبقة الفقيرة التى أتاحت لها ثورة يُوليو فُرصة التعليم حتى تصل إلى الجامِعة ، تُحب جارها وزميلها فى الجامِعة اسماعيل ، وزينب لا تستند إلى وعى سياسِى أصيل . . ولكنها تُعتقل وتُعذَّب وتُغتصب لِعلاقتها باسماعيل الناصرى وحلمى حماد الشيوعى وتسقط سُقوطاً فِعليًّا بموافقتها على العمل كمُرشد للمباحث . . واستمراراً لهذا السُّقوط احترفت البغاء وعملت عاهرة مُقابل الثمن .

● وصِراع زينب لا حَدّ له . . تسأل نفسها كيف يحدث ما يحدث ؟ ولمصلحة من ؟

هى تُؤمن بالثورة والسُّلطة الثوريَّة هى التى اغتصبتها . . كيف يكون للشىء الواحد وجهان : وجه مُشرق ووجه كئيب .

وتأتى هزيمة يونيو ليغرق الجميع فى لُجَّة التساؤلات اللا نهائيَّة . . وتفيق زينب لترى طريق الخلاص والتطهُّر ليس واضِحاً ، وتُصاب بقرف شديد مِن البغاء فتُقلِع عنه وتمارس حياة التقشُّف .

ثانياً : يوم قتل زعيم :

رنده . . هى نموذج لجيل كامِل عاش مأساة الانفتاح العظيم ، جامعيَّة ــ عامِلة مخطوبة مُنذ إحدى عشر عاماً ولا تجد شقة لتُتم زواجها ، شخصيَّة مُنحصرة داخِل ذاتها ، ويأتى الوطن بهُمومه كشىء فى الخلفيَّة . . حتى عندما يتزلزل البلد بقتل الزعيم تُردد . . (أنه يُعيدنى إلى العامة بعد طول انغماس فى مُشكلات الخاصة) .

● ورنده التى تمتلك زمام شخصيتها . . لها مُعاناتها الخاصة وصِراعها بين خطيبها علوان وحُبّها له وقلَّة حيلتها أمام

ثمن الشقة ، وهى تتساءل إلى متى سيصمد هذا الجمال أمام الزمن ؟ وتصمد لسُخريَّة أُمها وأختها وأغلب الظن أنها ستترمل وهى مخطوبة) .

– رنده وعلوان يُمثلان عجز جيل بأكمله عن مُمارسة أبسط حُقوق الحياة . . فمُعاناة أُسرة رنده (المستورة) فى عصر الانفتاح . . تفضح ما حدث لباقى الطبقات الفقيرة التى سُحِقت أمام سياساته .

– والرواية تُسجِّل حيرة هذا الجيل فى الخروج من الأزمة ــ لكن المخرج المطروح حاليًّا هو المخرج الفردى . . الزوج الجاهِز (رئيس رندة فى العمل) ، الأزمنة المقتدرة (يتعرض لها علوان) السفر للخارج (فى حالتها كان سوق العمل لا يستوعب خريجى قسم الفلسفة فى كُلية الآداب !) .

– الحلّ الفردى هو المطروح ، والحلّ الجماعى لم يتجسَّد فى الرواية أو الواقع بعد ، حتى مع تصاعُد الأحداث ، واغتيال الزعيم ، وقتل المُدير (يُمثل الفساد فى الداخِل) فالبطل فى السِجن . . والبطلة تنتظر . . وحسب قراءة الواقع فسوف يطول انتظارها فالزمن الحالى هو امتداد للزمن الماضى . . ومازالت الأزمة مُستحكمة بلاحل .

المبحث الثانى

فى هذا المبحث نُحاول تشكيل رؤية تحليليَّة للمرأة فى إبداع نجيب محفوظ الروائى من خِلال محورين :

أولاً : التطوُّر الزمنى وأثره على الشخصيات :

عند التتبع الزمنى للشخصيات ربما نظن للوهلة الأُولى أن هُناك هوه واسِعة بين ملامِح المرأة المصريَّة التى عاشت سنة ١٩١٧ ، والمرأة التى عاشت سنة ١٩٨٨ لما يفرضه الواقِع المُتغيِّر مِن اختلافات فى تكوين الشخصيَّة ، ولكننا بإعادة النظر نجد أن هُناك الكثير من الخُيوط الوثِيقة التى تصِل بين النموذجين المُتباعِدين زمنيًّا؟ .

فأمينة النموذج الذى عاش سنة ١٩١٧ والتى تحمل تراكمات ــ أورثتها لها ــ قُرون عديدة سابقة من الجهل والتخلُّف تقف ساكنة فى مُقابل حركة البيت والكون فواقِعها لم يمنحها أى مُقوِّمات للحركة . أما رنده نموذج المرأة المصريَّة التى تحيا فى الثمانينات فُبحكم التطوُّر الزمنى والمكاسِب التى حققتها المرأة بعد جهاد طويل كالتعليم والعمل . . يُمكنها أن تنفُض عنها غبار تراكمات قُرون الخضوع والذل . . فتذهب رنده إلى الجامعة وترتدى أحدث الأزياء وتعمل .

لكن هذه المكاسب على أهميتها . . لم تمنح المرأة المصريَّة الحُريَّة المنشودة . . فهى مكاسب تحوَّلت إلى مُمارسات شكليَّة فى المُجتمع وأُبتر مفهومها ، فالتعليم أصبح لانتقاء فُرصة الزواج الأفضل ، والعمل لإعالة الأسرة ماليا ، وإذا وُجِد الزوج الجاهِز لا مانع للإطاحة بكل ذلك . .

● لذلك فهذه الحُريَّة الشكليَّة المُسطحة الأبعاد ، يُصبح من السهل الارتداد عنها إلى الوراء ! عندما تعلو الأصوات المنادية بذلك فهذه الحرية الشكلية لا [illegible]ق الجوانب الايجابية فى الشخصية ، ولا تفجر إبداعاته الحقيقية فى الحياة ، ولا تحسم اختياراته المستقبلية فتصبح اسماً بلا مسمى . . وتغدو النساء كائن مظهره الخارجى متحرر ونفسيته مازالت تعيش بعقلية الماضى السحيق . فالتراكمات الماضية مازالت جاثمة على كاهل النساء وان أخذت ثوباً جديداً . فرنده ــ الفتاة الحديثة ــ لا تختلف كثيراً عن عائشة وخديجة ــ الجيل الثانى من الثلاثيه ــ فخديجة كان خوفها ومعاناتها هى واسرتها كانت وصولها سن العشرين دون أن تتزوج . . ورنده لم يبلغ هذا الخوف من حياتها هى واسرتها إلا أن التطور الزمنى جعلها تؤخره بضع سنوات عن سن العشرين ثم تتزوج من أخر غير حبيبها لأنها هى واسرتها مازالت تخشى أن تصبح عانساً .

أى أن النظرة للمرأة كسلعة ــ معرضه للبوار إذا لم تتزوج فى س مبكر لم توءد وإن أخذت شكلاً أقل فجاجه . وإذا كانت الخاطبة والحماه هما وسيلة الزواج قديماً والعروس هى موضوع الفرز والتقييم فى زمن عائشة وخديجة ، فالأمر الآن لم يتغير كثيراً غير أن من يقوم بالفرز والتقييم هو العريس نفسه والعروس كانت ومازالت فخوره بهذا الامتهان الفاضح لأنسانيتها وان اتخذ ديكوراً أفضل .

وإذا كانت أمينة التى عاشت سنة ١٩١٧ أرضيه خصبة لحمل كل التراكمات السابقة مما سوغ لـ سى السيد أن يكون هو صاحب القرار ، فالأمر لا يختلف كثيراً رغم فعل البعد الزمنى .

فالمرأة المصرية الآن ترى . . تفكر . . تعبر عن هذا الفكر ــ فى أحسن الأحوال ــ ولكننا لم نقابلها فى الرواية ولها القدرة على اتخاذ القرار وتنفيذه إلا نادراً . . فسماره الصحفية الشابة ، المهمومة بواقعها رغم كل أفكارها التى عبرت عنها بالعبارات الرنانة ، تعجز عن أخذ موقف ايجابى من الحادث الذى دار أمام عينها . . والأمثلة كثيرة سواء فى الواقع أو فى الرواية .

ثانياً : تحليل ملامح شخصية المرأة عند نجيب محفوظ :

أ – القهر . .

المرأة هى أوضح الأمثلة على وضعية القهر بكل أوجهها وديناميايتها ودفاعاتها فى المجتمع المتخلف وفى وصفيتها تتجمع كل تناقضات ذلك المجتمع . فالقهر الذى يفرض على المرأة يتناسب مع درجة القهر الذى يخضع له الرجل ، فكلما كان الرجل أكثر غنا فى مكانته الاجتماعية ، مارس قهراً أكبر على المرأة[١٧] .

فالمرأة بوصفها الكائن الأدنى . . الاضعف تتعرض لأنواع من القهر من قبل المجتمع ومن قبل الرجل . عكس شخصيات نجيب محفوظ النسائية أوجها مختلفة لهذا القهر الذى تتعرض له النساء فى مجتمعنا المصرى والذى لن تفلت منه بطلة من بطلاته . .

فأمينة كانت مثالاً لقهر المجتمع اليومى للمرأة والذى اداته الرجل (سى السيد) فكان زوجها يمارس مفهوم المجتمع المتخلف للمرأة على أنها متاع له صنع لاغراضه الخاصة لا كائن انسانى مساو له فى الحقوق على الشق النسائى المثالى المكمل لصورة الرجل الشرقى .

أما النموذج الفريد الذى شكله نجيب محفوظ ليحمل كل دلالات القهر ، وأوجهه فهى «نفيسه» . يقع عليها قهر قدرى بموت أبيها وفى فى أشد الحاجة إليه ، وحرمانها من الجمال والسجن داخل مامتها التى تحرمها من الرجل يرافقه قهر اقتصادى يحولها من هاوية للخياطة إلى خياطة تنتظر الأجر . ثم تكتمل السلسلة المظلمة بحرمانها من التعليم على يد أبيها واهمال اخوتها

لـوجودهـا ، واستغـلالهـا جسـديـاً ابشـع استغلال من قبل سلمـان جابـر ، فيكون الرجل هنا ممثلاً لقهر المجتمع مغلقاً لحلقة قهر تلتف حول عنقها حتى الموت .

بينـما زهـرة ـ تتعـرض لقهـر طبقى واضـح . . ويتمثـل فى طمـع الجميـع فى استغلالها بدءاً من زوج اختها وجـدها فى القرية . . إلى رغبة كل شخصيات البنسيون (ميـرامار) الأكيـدة فى اغتصـابهـا تتحـرك بـدوافع طبقيـة وتـرى فى زهـره الخـادمـة الهاربة ـ الفلاحه . . سهلة المنال . . يجب أن تمتلك وتغتصب كما تمتلك السائمة .

وربما تفلت بطلتنا زينب من القهر الأبوى وسلطة الرجل وذلك لنشأتها فى بيئة فقيرة لا تتغلغل فيها القيم الأبوية الاقطاعية بشكل جذرى فهى تحب وتفرض من تحبه وتصادق زملاء الجامعة . . لكنها تتعرض لنوع آخر من القهر وهو القهر السياسى واداته خالد صفوان ممثل السلطة الذى تعتقل وتعـذب وتسحق انسانية الانسان وكيانه تحت دعاوى حماية النظام من اعدائه .

وهـذه السلطة قادرة عـلى سحق وقهـر شعب بـأكمله ولـيس بـطلتنـا «زينـب» فحسب . ولعل واقعة اغتصاب البطلة التى ساقها الكاتب بها دلالة لا تخفى على أحد .

ونأتى إلى القهر الواقع عـلى «رنده» . . وهو قهر شائع واقع على جيـل بأكمله . . ونستطيع تسميتـه قهراً انفتـاحياً يتمثـل فى عجـز شباب هـذا الجيل عن تحقيق ابسط حقوق الانسان فى الزواج والمأوى والحيـاة الكريمة .

- السقــوط

لا يحصـر البـاحث سقـوط الشخصيات النسـائية عنـد نجيب محفـوظ فى السقـوط الاخلاقى فقط رغم هذا هو المفهوم الشائع لدى الكثيرين ، وأنما يراه يمتد ليشمل أكثر من ذلك :

إلى كل المناطق الخربة فى نفسية الانسان والمجتمـع فكليهما وثيق الصلة بـالآخـر ، فسقوط الأفراد دلل على وجود بؤ ر فاسدة فى المجتمـع على أن ذلـك لا يلغى مسئـوليـة الأفراد أنفسهم عن سقوطهم .

فنتيجة لعلاقة الفرد غير المتزنة بالمجتمع تشكل مساحات من الصراع يخوضه أفراد مشغوله بالنظر داخل ذاتها دون أن يشغلها الواقع لذلك تبحث عن حلول فردية جاهزة لازماتها خاصة وأن هذه الشخصيات الحيه تفتقـد الانتماء (حميـدة) الخبـره (سمـاره ـ زهره) ، الوعى (زينب) ، فى ظـل مجتمع يغض الطرف عن حاجات افراده الاساسية ثم يأتى عدم وجود تشكيلات اجتماعية ـ ثقافية ـ سياسية تستـوعب هذه الحـاجات وتنـظمها فى أطـر صحيحه لتضـطرم ازمة الفرد .

ويسهل سقوطـه . . وفى نفس اللحظة يسقط معايير المجتمع من حساباته . . ولا ينتهى الأمر عند ذلك بل يرتد السقوط مرة أخـرى فتتسع دوائـر الفساد والفـوضى فى المجتمع .

وهكذا العلاقة بين فساد الفرد والمجتمع عـلاقـة متبـادلـة . . لم تبـرأ منهـا معـظم شخصيـات كاتبنـا الكبـير ، فحميـدة . . مشدوده للعالم خارج زقاق المدق . . العالم الـذى يتمثل فى المـلابس والحـلى وشـارع شـريف ، ولـذا فهى تنسلخ من الـزقـاق وتتركه مع أول طارق (قواد) حتى لو كـان الثمن هو نفسها . وإذا كانت «حميدة» تمثل الطموح الساقط فإن نفيسة بدمامتها وفقرها وعدم إحتضان المجتمع لها تقع فريسة سهلة فى يـد (سلمان جـابر) لتثبت لنفسهـا أنها أنثى ، وحـين يتنكـر لهـا تسقط نهائيـاً ، وتحترف الدعارة لاشباع رغبتها والانتقام من انكار المجتمع لها .

ونموذج آخر غير متكرر فى دوافع السقوط تشهـده «زينب» . . فبعـد تعـرضهـا للاغتصاب الجسدى المهين من قبل السلطة ودون وجـود وعى سيـاسى تحتمى بـه . . يسهل سقوطهـا واستغلالهـا من قبل نفس السلطة التى اغتصبتهـا وتستمـر فى طـريق السقوط وتعذيب النفس فتحترف الدعاره على طريقة بطلات نجيب محفوظ .

أما «رندة» فنستطيع أن نعتبرها النموذج الأكـثر انتشاراً وتكـراراً للتردى فى واقعنـا الحـاضر . . فسقـوطهـا لا يكـون خـارج منظومة العادات والتقاليـد كسقوط حميـده ونفيسه وزينب ، بل هو سقوط داخل الاطر الشـرعيـه التى يبـاركهـا المجتمـع . . فالاستسلام لسياسة الأمر الواقـع فى مجال المشاعر ، والتضحية بالحب وبالحبيب على مـذبح الشقـة والزوج القـادر ماليـاً ، هو سقوط وإن اتخذ شكلاً شرعياً ! ◆

المـراجـع

(١) فتحى سلامه : الفكر الاجتماعى فى الرواية المصرية ، سلسلة أقـرأ ، العدد ٤٥٨ ، أكتوبر ١٩٨٠ .

(٢) ابـراهيم عـامـر : نجيب محفـوظ سياسياً ، مجلة الهـلال ، عدد خـاص عن نجيب محفوظ .

(٣) يـوسف الشـارونى : الـروائيـون ثلاثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٠ .

(٤) نبيل راغب : قضية الشكل الفنى عند نجيب محفوظ ، دراسة تحليلية لأصولها الفكرية والجمالية ، الهيئة المصرية للكتاب سنة ١٩٧٥ .

(٥) حلمى بدير : الاتجاه الواقعى فى الرواية العـربية ، دار المعـارف ، الطبعـة الأولى سنة ١٩٨١ .

(٦) نـور الشريف : المرأة فى ثلاثيـة نجيب محفوظ ، مجلة فكر ، العدد السابع سنة ١٩٧٠ .

(٧) طـه وادى : صـورة المـرأة فى الـرواية ، مـركز كتب الشرق الأوسط ، القاهرة ، سنة ١٩٧٣ .

(٨) محمد حسن عبد الله : الاسلامية والـروحية فى أدب نجيب محفـوظ ، مكتبة مصر .

(٩) طه وادى : مرجع سابق .

(١٠) نور الشريف : مرجع سابق .

(١١) محمود امين العالم : تأمـلات فى عالم نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية للكتاب سنة ١٩٧٠ .

(١٢) مجلة الهلال : مرجع سابق .

(١٣) نبيل راغب : مرجع سابق .

(١٤) مجلة الهلال : مرجع سابق .

(١٥) هاشم النحاس ، نجيب محفوظ على الشاشة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٥ .

(١٦) نبيل راغب : مرجع سابق .

(١٧) مصـطفى حجـازى : الانسـان والتخلف ، دراسة فى سيكلوجية الانسان المقهور ، معهد الانماء العربى ، سوريا .

دراسة

ملحمة الحرافيش
الشخصية والرمز

مصطفى عبد الغنى

ربما كانت الشخصية والرمز من أهم العناصر الفنية فى ملحمة نجيب محفوظ (الحرافيش) ، فالشخصية تولع بشخصية البطل ، أو الأبطال الذى يتحولون مع توالى السرد إلى ملامح كربونية أخرى من البطل الأول ، أو تستحيل إلى (نماذج) مشابهة للنمـوذج الأول حتى تكـاد تتـلاشى فى الشخصيـة الأولى ، هنا ، وهى شخصيـة (عاشور الناجى) .

أما الرمز ، فإنه لا يخلو شكل من أشكال الملحمـة منه ، سـواء أكان رمزاً أدبياً فى (المـلاحم الأدبية) ، أو رمـزاً شعبياً (فى الملاحم الشعبية) ، بما يؤكد أنه بقدر توالى الرمز وتواجده من الدرجات فى هذا العمل أو ذاك بقدر ما يـزيد قيمـة العمل ويـزيد رصيده لدى أصحابه .

وعلى هذا النحـو ، فسوف نـولى فى هذه الملحمـة بهـذين العنصرين (رغم وجـود عناصر كثيرة أخرى) لما يحتويان على قيمة تحدد قيمة العمل وتؤكده .

أولا : الشخصية :

تعتمـد الحرافيش فى شخصيـاتها عـلى الشخصية المحورية دائماً ، وفى إطار صراع الشخصيـة مـع الـظروف المعـاكسـة لها (المال/الوجاهة/النفوذ . . الخ) أو مع شخصيات اخرى لتأكيد الحدث الرئيسى فى العمل .

وثمة عناصر درامية أو ملحمية يمكن أن نشير لها حين نتوقف عند هذه الشخصيـة المحورية فى إطار (الملحمة) . .

ومن هذا ما يلاحظ أن هذه الشخصية تـظهر وتختفى طيلة اللحن الـرئيسى تحت مسميات أخرى واحداث متبانية ، كما قد يدفع الكاتب ببعض الشخصيات الأخرى لتلعب دور (حـامـل الـرأى) بـدلا من الشخصية المحورية ، غير أنها لا تلبث ــ فى جميع الحالات ــ أن تـرتد مـع الحدث إلى نقطة المركز من جديد .

أى أن كـل الـظروف والـروافـد تلقى جميعها فى مجرى الشخصية المحورية .

وخلال هذه الشخصيـة وخلال حـركة الفعل الايجابى أو الفعل السلبى يتأكد درجة الـوعى ، فهى تبدأ من الفعـل الخـاطىء لتصـل منه إلى الفعـل القـائم ، وتتحـدد محـاولات هذه الشخصيـات لتنهى الأفعال مجازاً إلى درجة من درجات الوعى الوسيط ، فبعضها يجاوز الوعى الواقع ــ كما هو الحال عنـد عاشـور الأول أو عاشـور الحفيـد ــ ويجاوزه إلى الوعى الذى يتجاوز الواقع لما يجب أن يكون ، غير أن بعض الشخصيات الاخرى ــ من آل الناجى ــ تظل دائرة فى حيـرة الـوعى الخـاطىء أو انتقـاء الـوعى الايجابى .

ويبـدو أن التحول فى الشخصيات أثناء تـوالى الايقاعـات الفنية يشـير إلى تغيير فى مستـويات الـوعى ، فقد تحمـل شخصية مستوى كاملاً من الوعى الممكن كعـاشور الناجى ، غير أن هذا الوعى يكون قد سبقه وعى سائد أو حتى خاطىء بحكم الصراع بين الخير والشر أو بين الصـواب والخطأ ، وبمجرد أن يرحل عاشور الأول وولده شمس الدين حتى نلحظ هبوطاً فى درجات الوعى تتمثل فى هذه الانماط/الشخصيات الهابطة فى دائرة المحاق ، حتى إذا مـا أشرف لحن الختام على نهايتـه ، حتى تبدو العـديد من التنويعات التى تقترب وتبرز رويداً من ختام الملحمـة لتصل إلى درجـة الوعى الكـامل خلال مواقف الشخصيتين الأخيرتين .

إن فتـح الباب وعـاشور الحفيد يمثلان تنويعتين لهما خصائص فريدة دون أن يبتعدا عن اللحن (المـوضوع) الرئيسى بل يكونان جزءاً من أدواته وأسلوبه ، وإن كانا يتميزان بما يمكن أن يضيف إلى لحن الختام تنـويعه أساسية .

وهذا يصل بنا إلى عنصر آخر يرتبط بهذا العنصر . .

ولأن العناصر الفاعلة تتماثل فى الفعل الايجابى للبطل ، فيتحول إلى اسطورة ، فإن الشخصيات تتشابه الى درجة يمكن معها أن يمزج هذه الشخصيات كلها فى شخصية واحدة ، فإذا الشخصيات تتشابه فى عديد من الخصائص وتتمازج فى عديد من الصيغ ، غير أنها فى نهاية الأمر توحى بخصائص تقنية كثيرة تؤدى إلى شخصية واحدة هى شخصية عاشور الناجى .

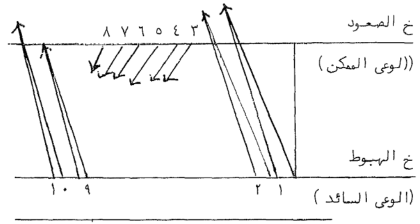
إن عاشور الناجى ــ وهو ما تغذيه لنا بشكل ما التنويعات المتوالية ــ يبدأ مع تطور الأحداث والوقوع بين طرفى الشر والخير ليدرك من هذا كله قانون الكون ، فيصل فى نهاية رحلته إلى رموز هذا القانون بأيثار العدالة والاكثار من الحرافيش حوله .

واللحن كله يؤكد (الأثر) الرئيسى للملحمة من خلال مصائر الشخصيات التى تكون أفعالها منبثقة من هذا الأثر الرئيسى على اعتبار انه يمثل درجات الوعى فى هبوطها أو صعودها كما يوضحه لنا هذا الشكل .

محاولة صياغتها ضمن القانون العام للعمل ، بأن يحاول الحاكى ان يؤكد ان الكشف عن هذا القانون يكون بالعسى الى تغيير (الحال الساكنة التى تحول بين الناس وبين تجاوزه .

وقد يكون من الاوفق ان نرى هذا بشكل اكثر دقة حين نحاول ان نصيغ رموزه خلال الشكل الآتى :

آل الناجى	العدل	القوة
عاشور الناجى	×	×
شمس الدين	×	×
سليمان	—	—
سماحة	—	—
قرة عينى	×	—
زهرة	—	—
جلال	—	—
سماحة	—	—
فتح الباب	×	—
عاشور	×	×



الأرقام ١ ، ٢ ، ٩ ، ١٠ تشير الى الشخصيات التى تبدأ من خط الهبوط لتصل منه (سواء الشخصيات الأولى أو الأخيرة) الى خط الصعود وتجاوزه ، بينما بقية الشخصيات بما تمثله الأرقام ٢ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ تشير الى هذه الشخصيات التى تبدأ من خط الصعود (بفعل السلف) لتصل الى خط الهبوط .

وعلى هذا النحو ، فنحن أمام تباينات كثيرة ، غير ان هذه التباينات هى التى تمثل فى نهاية الامر الاضافات الفنية التى تكون من ادوات البناء فى اللحن الرئيسى (أو الشخصية المكتملة) ، وهى اضافات تكون منبثقة من الموضوع الرئيسى ومكملة له .

وهنا نصل الى عنصر ثالث

اذ ان احتفاء الشخصيات ـ بالموت أو الاختفاء ـ لا يعنى فناءها ، وانما تناغمها خلال عناصر الايجاب فى الشخصية الاخرى ، فالموت أو الحياة ، أو تطور الحياة يعنى علوا أو هبوطا فى الخط البيانى للكاتب .

معنى هذا ان الوعى وتجاوزه يظل أهم سمات الشخصية فى تطورها الايجابى ، فى وقت يتأكد فيه العكس ، فان هبوط الوعى الى اقصاه ـ درجة الوعى المزيف ـ يحول دون استمرار الشخصية الى ما تصبو له اسرة الناجى وعلى رأسها عاشور .

ومن نافلة القول أن نعيد هنا ما سبق ان فصلناه من قبل ، إن ادراك قيمة العدل تظل مرهونة دائما بادراك قيمة القوة والسعى اليها .

والقوة هنا لا تكون بالكشف عن قوة (الحرافيش) والتنبيه اليها فقط ، وانما

لقد كان عاشور الاول أول من فهم رمز القانون ، ومن ثم حرص عليه ، وسار بعده ولده شمس الدين ، غير أن آل الناجى بعد ذلك راحوا يمضون فى تنويعات غافله عن القانون العام أو اللحن الرئيسى من ثم ، لم نعثر على أى منهم من حاول الوصول الى أقصى طرفى القانون (التوت/النبوت) حتى وصلنا الى عاشور الاخير ، لقد استفاد بتجارب آل الناجى السابقة كلها ، فراح يحرص دائما بعد تأملاته الطويلة بين التكية ووسط الحرافيش على الفهم والفعل .

ومن ثم ، فان كلمات الحاكى الاخيرة تزخر بالايحاءات التى تؤكد اكتمال اللحن على يد عاشور الحفيد ، يقول المتن « وجدد عاشور الزاوية والسبيل والحوض والكتاب ، وانشأ كتابا جديدا يتسع لابناء الحرافيش . . ونقصد بها السمات الملحمية التى تتميز بها الشخصية ، ومن أهمها ما يتصل بالطفولة عاشور الناجى – خاصة – تظل حدثا غير عادى ، فقد عثر عليه الشيخ عفرة زيدان اثناء سيره إلى المسجد ، وقد كان (لقيطا) ، وقد كانت طفولته تخلو من الأثم وما كاد يبلغ العشرين حتى رحل عنه ابواه بالتبنى ، فلم ينزلق قط فى الرذيلة ، ولم يطلب قط – كشقيقه غير

الشقيق – ما فى يد الناس ، ولم يستخدم قوته – كغيره – فيما يضر الآخرين .

وتتدخل العناصر الطبيعية لتجسد شخصية عاشور معنى مجرداً يجسد (النموذج) الواحد فى آل الناجى فيما بعد ، فالطاعون الذى يحل باهل الحى يدفع به الى الهجرة بعد رؤية تدفع به الى الجبل ، ويدفع به الجبل لشهور الى محاولة التقرب من أناشيد التكية ومحاولة فهم قانون الكون اكثر ، ويعود بعد زوال الخطر لتجسيد ملامحه الشخصية اكثر هذا العالم الذى تتحدد فيه المفردات حول حياة جديدة تميز عالمه الصوفى النبيل : السبيل ، الزاوية ، الحارة ، التكية ، الطير . . وما الى ذلك .

وقد يكون الحلم أو الرؤيا من أكثر العناصر الملحمية تشكيلا فى شخصية عاشور هنا ، فهو يحلم مرة بالشيخ عفرة زيدان ـ الأب الذى تبناه ـ ليدفع به ابان الكوليرا بعيداً عن القبر ، وهو مرة أخرى يلتقى ـ فى الحلم كذلك ـ بعيداً الى الطريق (الخلاء) ، وتتعدد صور الحلم أو الرؤيا عند اختفاء عاشور بالفعل مما يؤكد دور هذه الاحلام فى دفع الاحداث الى مداها الذى قدر لها .

وهنا نصل الى العنصر الثانى . .

ثانيا : الرمز :

وقد يكون الرمز من الأهمية بحيث نخصص له موضعاً خاصاً . .

فمن المؤكد أن الرمز من أهم القيم التى تتردد فى هذا العمل وأهمها .

ولا يعنى هذا أن الرمز يظل القيمة التعبيرية الوحيدة فى (الحرافيش) ، وإنما تزخر الملحمة بكثير من القيم التعبيرية الأخرى : كالعبث واللا معقول والتغريب والتصوف . . وما إلى ذلك ، غير أن الرمز يظل أكثر القيم استرعاء للنظر واغراء بالتمهل عنده لارتباطه بكثير من دلالات العمل واحداثه .

إن قارىء نجيب محفوظ يلحظ سيادة هذه القيمة ـ الرمز ـ فى عديد من أعماله السابقة خاصة الحرافيش من أمثال (ثرثرة فوق النيل) و (اللص والكلاب) و (ميرامار) . . إلى غير ذلك ، غير انها تصل الى اقصاها فى (الحرافيش) بوجه خاص .



فلنتوقف عند عدة مفردات نستطيع أن نفضى منها الى هذا العالم الرمزى .

إن كل مفردة هنا من مفردات الملحمة تكاد تحمل رمزاً مكثفاً دالاً لفعل خارج العالم الرمزى ، فعلى الرغم مما يزخر به من سمات رمزية ، فإنه يفضى إلى العالم الواقعى ويثريه .

من أهم المفردات الرمزية هنا تظل (التكية) تمثل الاشعاع الرئيسى ، فنحن أمام (التكية) نقف أمام (كود) يحمل معنى معيناً للكون كله ، حيث هذه الاناشيد التى تخرج منها آناء الليل وأطراف النهار ، وهذا المعنى الغامض يتسلل الى كل المرئيات فيضفى على هذا العالم جواً اسطورياً معلقاً .

وبعد قربنا من هذا المعنى الغامض بقدر اقترابنا من قانون الوجود كما تحاول لوحات الملحمة أن تقدمه لنا .

إننا فى فترة حيرة عاشور الناجى فى الحكاية الأولى نلحظ أنه دائم الخروج من البيت إلى الساحة ، وينفرد هناك باناشيد التكية مستلهماً منها هذا الفيض النورانى ، وتتوالى وجود هذه الجملة البسيطة فى المتن ، تقول (دق باب الاناشيد لكنه لم ينفتح) .

وفى حيرة شمس الدين ـ الابن ـ حزناً على ابيه يروعه انه لا يفهم لغة التكية وأناشيدها ، أنه ينظر اليها نظرة خانقة (هى شاهد لا يدلى بشهادته)(٨٧) .

وهى نفس الحيرة التى احس بها عزيز فى موضع آخر أمام تعقد الاحداث (عم تفصح أناشيد التكية ؟ لم يتعذب المجانين بالسعادة)(٣٢٥) . وتتحول الحيرة الى أمر واقع ، وترتبط دائماً بالهبوط الذى ينتهى اليه عاشور الناجى سواء كان الشخصية الأولى أو الشخصيات التالية من آل الناجى ، غير أن أهم ما يلاحظ هنا أن غموض التكية وأناشيدها يقترن بحالة الحيرة التى تنتهى بصاحبها الى الاظلام التام ، أما حين تشرق شعلة الوعى الايجابى فى الذهن ، فإن عاشور/الحفيد سرعان ما يهتدى الى اسرار التكية ويهتدى بمفاتيحها .

ان التكية لاتهب اناشيدها الغامضة لاحد ، وإنما يفهم كنهها فقط كل من يحاول ان يجهد ليفهم رموزها ويتوحد معها .

ومن هنا يلحظ ، أنه كلما قرب أحد من رموزها ومنح أحد مفاتيحها ، يكون قد قرب قبلاً من فهم قانون التكية (الخير/ القوة) .

وعلى هذا تتعدد مواقف آل الناجى بما يتوحد موقف التكية وعالمها المعبق الغامض .

ويمكن أن يفهم أكثر رموز التكية فى آخر شخصيات آل الناجى . . فسماحة الشخصية المحورية فى الحكاية التاسعة يعانى طويلاً فى محاولة الاهتداء الى هذا السر ، وهو فى معاناته يصل إلى أحد رمزى القانون فقط ولا يفلح فى الوصول الى الآخر ، يصل الى قيمة العدل حين يسهم فى إعادة الحرافيش الى الثورة أو إعادة الثورة اليهم ، ويتمكن معهم من أن يقضى على الحاكم الظالم ـ الفتوة السابق ـ غير أنه ما كاد يحقق هذا الحلم ، ويركن اليه غير مدرك أن الأهم من الحلم الحفاظ عليه ، حتى يستكين الى الحرافيش بدون تنظيم القوة التى تحمى انتصارهم ، ومن هنا ، فإنه يفشل تماماً فى استيعاب اناشيد التكية .

يقترب سماحة من الأناشيد لكنه لا يستوعبها تماماً ، وهو ما لايحدث مع عاشور الحفيد ، فقد استطاع أن يقترب أكثر من سلفه ، فقد امتلك القانون برمزى (القوة/ العدل) ، ومن ثم ، فإنه راح يحتضن الأناشيد ويقرب منها ويذوب فيها .

لقد منحته الأناشيد نفسها لأنه عرف الطريق اليها .

ويلاحظ أن فترة المعاناة التى عاشها عاشور هى الفترة التى سمع فيها نداء الاناشيد الغامض ، وبقدر ما كان يسعى الى تملك قانون التكية وفهمه ، بقدر ما كان النداء الغامض للتكية يدعوه (ظل نداء خفى يدعو عاشور الى ساحة التكية ليطرب مع الأناشيد)(٥٣١) .

والملاحظ أيضاً أن الفترة التى انتهى فيها من حيرته وعول على الحرافيش واهتدى الى العدل كانت هى الفترة .

العدل كانت هى الفترة التى امتلك فيها – بالفعل – اسرار التكية ، فبعد ان تم له النصر ، واصبح هو (الفتوه) الجديد ، واقتلع كل مظاهر الفساد لسلفه – جلال صاحب الجلالة – الى غير ذلك ، كان أول ما فعله أن اتجه الى التكية .

(ذهب الى ساحة التكية لينفرد بنفسه فى ضوء النجوم ورحاب الاناشيد . تربع فوق الارض مستنيماً الى الرضا ولطاقة الجو . لحظة من لحظات الحياة النادرة التى تستنيم فيها عن نور صاف . لا شكوى من عضو أو خاطرة أو زمان أو مكان . كأن الاناشيد الغامضة تفصح عن اسرارها بالف لسان . وكأنما أدرك لم ترنموا طويلاً بالاعجمية واغلقوا الأبواب)(٥٦٦، ٥٦٧) .

وهنا نتوقف عند رمز آخر من رموز الملحمة الخصبة . . رمز الأعجمية ، أو ترتيل هذه الأناشيد بلغة أعجمية لا يفهمها سامعها مهما حاول ان يقرب منها ويحل طلاسمها .

لماذا تأتى لغة الأناشيد عربية غامضة .

فعلى الرغم من أن التكية وأناشيدها ترتبط بالتصوف وعوالمه . . فإننا يمكن أن نرى فى هذا العالم الصوفى رمزاً واعياً لنقل دلالات الكاتب خلال المقرىء والايحاء ، فالملاحظة الأساسية فى العمل تلك الأبيات الشعرية التى يبثها الكاتب من آن لآخر كلما أراد التعبير عن موقف خاص .

والعود الى أصول هذه الأبيات الشعرية بعد ترجمتها يتضح لنا أنها للشاعر الإيرانى الصوفى المعروف حافظ الشيرازى ، وقد آثر أن يثبتها صاحب الملحمة هنا كما هى بالفارسية ، من قناعة ، مؤداها ، أن لغة التكية هى اشبه بلغة الكون ، يقرأها كل من يحاول قراءتها بالطريقة الى تستهواها ، ويفهمها كل من يحاول أن يقترب منها كما يعن لها .

إنها لغة الكون ، أو لغة التكية التى تزخر بالرموز المؤداه . .

وقد كان من الممكن أن يثبت نجيب محفوظ هذه الأبيات بالعربية الفصحى ، وخاصة ، إنها مترجمة بالعربية الفصحى بالفعل فى كتاب بالعربية ، غير أنه آثر ذلك ليتمكن بالغموض الذى يحيط بها من تعميق المعنى الرمزى طيلة السرد الأسطورى .

ومراجعة هذه الأبيات يتأكد لنا من ترجمتها أنها فى نصها الفارسى لا تخلو من هذا العالم الصوفى الغامض العذب فى آن ، إن عاشور الناجى – على سبيل المثال – حين يهاجر فى الفجر بعيداً عن الوباء ، وأثناء مرور العربة التى تقله على الساحة ، تستقبله تراتيل آخر الليل وهى تشد وببيتين من الشعر الفارسى ، ويمكن بعد ترجمتها هنا إيراد المعنى على هذا النحو :

هذه اعتابك . . ولا ملجأ لى فى العالم ،
إلا هذه الاعتاب ، هذا بابك . . ولا معتصم
لرأسى إلا فى هذا الخباب(٥٩)

يمكن أن نعثر على مثل آخر فى سماحة (المطارد) من الظلم طويلاً ، فبعد أن يؤوب بعد رحلة عبثية محزنة يعاود الهروب ثانية ، حين يكتشف أن بحثه الطويل عن العدل يسلمه الى افتقاد العدل فى كل مره ، فيقف أمام التكية فى الساحة قبل أن يمضى والأضواء تترنح بالمجهول من خلال بيتين من الشعر يمكن إيراد ترجمة لهما فيما يلى :

أما المنا لفراقه فلا دواء له . . فالغياث الغياث
وأما هجره لنا فلا نهاية له . . فالغياث الغياث(٢٥٨)

والملاحظة التى لا يمكن الفرار منها هنا ، هى ، أن الأبيات الفارسية وأن بدت اعجمية المعنى والمبنى ، فإنها تظل شديدة الأرتباط بالسياق الفنى وتتوحد به .

ونستطيع بعد ذلك أن نعدد الكثير من صور الرمز وإيماءاته من أمثال : الفتوة والحارة والساحة والسبيل وما إلى ذلك ، تمضى كلها فى السياق ، وتدل على بنى رمزية اعمق منها ، تتوالى بشكل مستمر اثناء تطور الأحداث ، وتنخرط فى أجزاء الشبكة الاسطورية المعقدة لتتحول الى فعل جدلى يضيف الى العمل لا أن يظل شكلاً غير موح قط .

وبدهى أن الرمز هنا يعبر عن الرمز ويسهم به فى الوصول الى درجة الوعى الممكن الذى يرتفع عن درجة الوعى الواقع إلى درجات اخرى للتشوف والبحث عن الحقيقة ومحاولة فهمها ◆



مفهوم التجديد عند نجيب محفوظ

مجدى أحمد توفيق

– ١ –

فى مطلع عام ١٩٦٤ م كَثُرَ الحديثُ فى مصر عن أزمة الرواية ومستقبلها ، وعلى النقيض مما نردده فى عام ١٩٨٨ م من أن عصرنا هذا هو « عصر الرواية »[١] فلقد ذهبت طائفةٌ من النقاد إلى الحكم على الرواية بالزوال !! وفى نفس الوقت لاح للنقاد أن نجيب محفوظ آنذاك قد حقق لنفسه اتجاهاً جديداً فى الرواية ، إمتد من روايته « أولاد حارتنا » إلى روايته « الطريق » . ودعت مجلة « الكاتب » التى كانت تظهر فى القاهرة أيامها ، نجيب إلى أن يكتب مقالاً عن اتجاهه هذا . ونستطيع أن نجد فى قراءة مقال نجيب : « اتجاهى الجديد ومستقبل الرواية »[٢] وثيقةً صريحةً على مفهوم التجديد عند كاتبنا الكبير .

فى هذا المقال دفاع « حر » عن أدب الرواية ، وتأكيدٌ قاطعٌ على قدرتها على تجاوز الأزمة والاستمرار ما استمرت الحياة ، وما استمرت حاجة الإنسان إلى تذوق الجمال ؛ وفيه وعىٌ واضحٌ بعروبة الموقف الأدبى الذى يقفه من الرواية ؛ فالأزمة أزمة أوروبية ، وهى تعبيرٌ عن سقوط مروع لكثير من القيم الراسخة كما يظهر هذا فى أدب آلن روب جرييه ، وفى أدب كافكا ، وأضرابهما . وخلاصة المشكلة ـ كما طرحها النقاد أيامها ـ أن الرواية قد استنفدت موضوعاتها ، ولم يعد هناك جديدٌ يُطْرحُ . ويبدو لى أن هذه المشكلة شبيهةٌ بما كان مطروحاً على النقد العربى القديم منذ العصر الجاهلى ؛ فلقد تصور الشعراء أن معانى الشعر قد استُنْفِدَتْ ، ولا جديد يضاف . وكان جواب النقاد القدماء بطرقٍ يتفاوت بينها المبدعون . وجاء جواب نجيب محفوظ عن الصورة العصرية من هذه المشكلة القديمة مختلفاً عن جواب النقاد القدماء . لقد قال نجيب :

« الجديد دائماً ليس هو الموضوع الذى لم يطرق من قبل ، بل هو الفنان . والفنان هو إنسان وعصر وحضارة . وكل جيل وجهة نظره فى موضوعات ثابتة فى جميع الأزمان » .

فالتجديد عند نجيب ليس مشكلة اختلافٍ فى جزئيات التعبير كما تصور النقد القديم ، لكنه مردودٌ إلى المبدع الذى هو نافذةٌ على العصر والحضارة من وجهة نظر جيل . والحق أن هذه العبارة من نجيب يمكن أن تكون مدخلاً لجميع أدبه ففيها تصريحٌ بفكرة الأجيال ، وأغلب ـ إن لم نقل جميع ـ روايات نجيب تندرج ـ فيما يرى النقاد ـ تحت ما يسمى بروايات « الأجيال » . وفى عبارته تصريحٌ بإدراكه الحى المشبوب لفكرة الزمن ، بوعيه القوى الناضج بالبعد الاجتماعىّ للإبداع الفنى .

وفي عبارته تصريحٌ بتصوره الشخصي لنفسه ، يتجلى هذا في جدلية « الفنان » ووجهة نظر الجيل للعصر والحضارة ؛ فالمبدع عنده — أو لنقل نجيب نفسه — يشبه المرآة التي تعكس نظرة الأجيال للحياة ، يستوعبها ، فإذا أساغها يعود فيرسلها فناً وأدباً وروايةً . والتجديد ، خروجاً من هذا كله ، تغيرٌ في وجهات النظر بتغير الأجيال في الأزمان . ولقد وفق نجيب توفيقاً رائعاً في استخدام لفظتي « وجهة النظر » ففي هذا التعبير معنى « المضمون » ، وفيه معنى « الشكل » مادام الشكل طريقةً في النظر إلى المضمون .

- ٢ -

وإذا حاولنا أن نمضي في تحليل عملية الإبداع الفني عند الروائي العظيم فإننا لا نستطيع أن نهمل التحليل الذي طرحه الأستاذ يحيى حقي . يميز يحيى حقي بين نوعين من أمزجة المبدعين : « النمط الديناميكي الذي تعكس أعماله وهج معركة ، والنمط الاستاتيكي الناجي من خوض المعارك ، عدته التأمل بالا نفعال أو ثورة ، فهو يضع حجراً على حجرٍ بصبر ، كأنه مهندسٌ معماري . . . » . ويطبق يحيى حقي هذه القسمة على نجيب فيقول : « ونجيب محفوظ — حفظه الله لنا — أصلح شاهد على الفرق بين خصائص النمطين — فنحن نجد الاثنين عنده ، وهو في النمطين قد بلغ حد الكمال في التعبير الفني »(٣) .

وبغض النظر عن صحة هذه القسمة ، وبغض النظر عما فيها من رائحة قويةٍ من التقسيم النقدي القديم للإبداع الفني إلى (طبع) متوهج ، و (صنعةٍ) مهندسة ، فإن ما أحسن به الأستاذ يحيى حقي بحدسه الصادق من وجود جانبين في أحدهما يعكس أدب نجيب وهج المعارك ، وهج الواقع ، وفي الثاني يعتمد على تأمل بلا ثورة ، له أساسٌ من الصحة . فمن حيث ينطلق الإبداع الفني عند نجيب من معطى محددٍ هو وجهة نظر الجيل في إطار الزمان فإنه يعكس وهج الواقع ، وصراعاته ، وصدماته ، وتناقضاته الطبقية . ومن حيث يعالج موضوعات ثابتة كالقدر ، أو التغير ، ومن حيث يسعى إلى إخراج عمل فني متكامل فإنه يتأمل بهدوء ، وصبر ، وعمق . ومن الواضح أن هذين الجانبين لا ينفصمان ، بل هما شطآن لنهرٍ واحد هو نهر الإبداع .

وإذا ظن ظان أن المراد بهذه القسمة هو المراد من ثنائية المضمون والتكنيك ، بمعنى أن المضمون يشير إلى الجانب الديناميكي ، والتكنيك يشير إلى الاستاتيكي ، فإن هذا الظن ليس صحيحاً . فالتكنيك لم يشكل مشكلة عند نجيب . ونجده في المقال الذي أشرنا إليه سابقاً يقول :

« ولكن من خلال تجاربي في الرواية لم أشعر بمشكلة التكنيك بهذه الحدة ، بل إني أحلها بمنتهى البساطة .

الذي أفكر فيه وما وراءه من انفعال هو الذي يحدد لي الشكل دون عناء ، ودون اكتراث بقدمه أو جدته . التكنيك بالنسبة لي مناسب أو غير مناسب ! »(٤) .

ومن هنا فالتجديد بالنسبة إلى نجيب محفوظ حكم بعدي ، نصدره على عمله بعد أن نسيغه ونحسن إساغته ، فنحكم بأنه جديد أو قديم ؛ لأن نجيب لا يسعى إلى



التجديد أو إلى القديم ، إنما هو مخلص لما أسماه من قبل « وجهة النظر » التي يمتاحها من الجيل في مساق الزمان . والتجديد عنده تجديد في وجهة النظر أولاً من حيث يقصد ، وتجديد في الشكل ثانياً من حيث لا يقصد أو يستهدف . ومن هنا فإن الإبداع عند نجيب ليس نمطاً ديناميكياً ، أو استاتيكياً ، لكنه موقف من العالم تعدد فيه المستويات رأساً وأفقاً بحيث تشمل الجانبين معاً في ضميمة واحدة .

ومن الغريب أن هذا الموقف الإبداعي فيه جذور ممتدة في أعماق تاريخ الإبداع للعقل العربي ، وفيه تطوير لها كذلك . وفي الإمكان أن نجد تلخيصاً للموقف الإبداعي العربي القديم في عبارة للناقد القديم عبد القاهر الجرجاني حيث الإبداع عنده نظم « يقع في الألفاظ مرتباً على المعاني المرتبة في النفس ، المنتظمة فيها على قضية العقل . . »(٥) فالموقف في الحالين موقف وعي ، لكنه عند نجيب ليس وعياً للعقل الفردي فحسب ، بل هو بالمحل الأول وعي بالعالم من خلال وجهة نظر أجيال له في إطار زمني . فالابداع عند نجيب موقف عربي أصيل لكنه مطور تطويراً كبيراً .

- ٣ -

لما كان النقد العربي يهوى التصنيف إلى حد كبير فإن النقاد راحوا يلصقون بطاقات التصنيف المذهبي على أعمال نجيب محفوظ . وتوزعت أعماله الأدبية على مراحل : أولاها المرحلة التاريخية في « عبث الأقدار » و « رادوبيس » و « كفاح طيبة » . وثانيتها مرحلة الواقعية النقدية من « القاهرة الجديدة » إلى « السكرية » آخر الثلاثية - وابعض يرى في الثلاثية شيئاً مستقلاً هو الطبيعية »(٦) . وتبدأ المرحلة الثالثة من « أولاد حارتنا » إلى « ثرثرة فوق النيل » . وتوضع سائر الأعمال إلى الآن في المرحلة الرابعة .

ومن الجلي أن محاولة التصنيف تعترضها عوائق غير سهلة . من هذه العوائق تفاوت الباحثين في مصطلحاتهم ، وإشرابها بروح من التقويم لا يخلو من ذاتية . ومنها أن العمل الواحد قد يجمع أكثر من خاصية أو جانب فيوضع في أكثر من صنف .

لكن أخطر ما في هذا التصنيف أنه يشيع فنيا شعوراً بأن هذا التصنيف هو ألوان من

التجديد فى الشكل أو التقنية ، مما يهدر قضية التجديد ويفسدها علينا . ويبدو أن النقاد قد ألحوا عليها حتى صدقها الاستاذ نجيب نفسه ؛ فتجده فى مقاله القديم عن « اتجاهه الجديد » يميز — فى عبارة لا تقوم على التحديد القاطع — بين مرحلتين ، أو ما يشبه المرحلتين : فحين كانت الرواية تهتم « بالحياة فى ذاتها كان الأسلوب الروائى التقليدى أنسب شىء لها ، وكانت الشخصية الانسانية تظهر بكل تفاصيلها . » وفى عبارة أخرى : « حين كنت مشغولاً بالحياة ودلالتها كان أنسب أسلوب لى هو الأسلوب الواقعى .... أما حين بدأت الأفكار والإحساس بها يشغلنى ، لم تعد البيئة هنا ، ولا الأشخاص ولا الأحداث مطلوبة لذاتها . الشخصية صارت أقرب إلى الرمز ، أو النموذج ، والبيئة لم تعد تعرض بتفاصيلها ، بل صارت أشبه بالديكور الحديث ، والأحداث يعتمد فى اختيارها على بلورة الأفكار الرئيسية »(٧) . ثم ذكر — فى موضع قريب — أن كثيراً من الكتاب قد « تحولوا من الطبيعية إلى التعبيرية ، مثل ستراندبرج وتوماس مان وأونيل وهيمنجواى »(٨) . مما يؤذن بتسليم نجيب محفوظ بأنه قد تحول من الطبيعية إلى التعبيرية بالمثل فى سياق تحوله من الانشغال بالحياة إلى الانشغال بالأفكار .

وقد يكون هذا الضرب من التصنيف له عُلْقَةٌ من الصحة ، إن لم يكن على المستوى العميق من تحليل الخطاب الروائى عند نجيب فهو على المستوى السطحى . إلا أنه من الحظر أن نستسلم له فيحقق لنا إشباعاً وهمياً لحاجتنا إلى تمحيص مشكلة التجديد فى أعراق الموقف الإبداعى ، فننصرف عنها إلى تصنيفات تفتت أكثر مما توحد ، وينحل فيها الأدب إلى نثار من مصطلحات نختلف فى فهمها بأكثر مما نختلف فى استعمالها .

إنما هذه الأسماء التى سيتموها إعلان عن شعوره قوى بذلك التوتر فى موقف المبدع حين يسعى إلى التعبير عن موقف أجيال مختلفة من العالم المتحرك المتصارع حوله ينزلق فى نهر الزمن كما تنزلق ورقة على سطح أمواج قبل تطويها .

والتعويل على هذه الأسماء وحدها ، كأنها غاية المنى ، أو سدرة المنتهى ، يعفى على ملامح التجديد من حيث يتمثل فى الاستجابات الدائمة لحركة الوجود الإنسانى . وربما صح القول إن الزمان ، والمكان ، والانسان هى المقولات الكبرى عند نجيب . حينئذ يكون الابداع ، ويكون التجديد ، ملاحقة المتغيرات الدائبة الحركة — كذرات جزىء مشع قلق — فى مواضع المقولات الثلاث كل من الآخرين ، وفى علاقاتهم معاً .

٤

إذا أردنا أن نتلمس مواطن التجديد عند نجيب محفوظ فإن علينا أن نتلمسها فى تلك المواضع التى يؤذن فيها التاريخ بتحويلات كبيرة تزول فيها قيم وتولد فيها قيم أخرى . ومن الصدف الشبيهة بالخطط المدبرة أن أول ما نشره نجيب كان مقالاً ، عنوانه « اختصار معتقدات وتولد معتقدات » ، نشره له سلامة موسى — صاحب الفضل الكبير على نجيب محفوظ — فى مجلة « الجديد » سنة ١٩٣٠ م ، وكانت سن نجيب آنذاك تسع عشرة سنة . ومن العجيب أن اسم المجلة « الجديد » ، فكأن ارتباط فكرة سقوط عقائد وقيام آخر بفكرة التجديد ، كانت مقصودة بضرب من القدر الإلهى الذى يفوق الخيال .

وفترات التحول ، أو الزوال والميلاد معاً ، من طبيعتها أنها تحتاج إلى شىء من التأمل والاستيعاب الصامت ، لأنها ليست لحظات تحول فى السياسة ، إنما هى لحظات تحول فى القيم ، وفى حياة المجتمع ، وتراكب طبقاته ، وترتب طموحاته ، وفى أفكاره وألفاظه وأذواقه وأدق شئونه . ومن هنا كان الصمت أخص ما تتصف به هذه الفترات ، ويشتد التخصيص مع مبدع تقوم دينامية السيكولوجية على إساغة قيم أجيال ثم نفثها فى عمل أدبى .

ولقد عرف نجيب الصمت مرتين : الأولى استغرقت سبع سنوات بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ م ، وقد شعر بأن العالم حوله قد اختلف ، فمضى يتفهمه بتؤدة ، ثم أخرج طائفة من الأعمال تدور حول البحث عن طريق جديد ، أو فقدان الطريق ، إذ وجد القيم الجديدة تحاول أن تجرب سبلاً غير مطروقة أو مألوفة ؛ فأخرج « اللص والكلاب » باحثاً عن قيمة العدل ، وأخرج « السمان والخريف » فصبغ سياسية ؛ وأخرج « الطريق » ، و « الشحاذ » باحثاً عن « المطلق » ، وقال النقاد إنه يتخبط فى المشكل الميتافيزيقى يبحث فى تراجيدياه عن



أمل[٩] ؛ وأخرج « ثرثرة فوق النيل » و « ميرامار » محذراً من ضياع القيمة وسط القيم السلبية الجديدة .

ولم تطل المرة الثانية التى عرف فيها الصمت . كانت بعد النكسة القاسية فى ١٩٦٧ م . وكانت « ثرثرة فوق النيل » و « ميرامار » بداية ، وإرهاصاً ، لقيم جديدة ، يختفى فيها البطل ، ويستهلك الحوار القص ، وتغيب فيه الشخصيات فى تناقض مروع بين الايمان والواقع ، وبين اليقين والقيم المضببة . وتكرس « الكرنك » نفسها لرصد هذه الفترة الكثيبة الممزقة .

وفى الإمكان أن نمضى وراءه وهو يصف عصر الانفتاح فى « أهل القمة » ، حتى مقتل السادات « يوم قتل الزعيم » ، لكن المهم أن نقرر أنه كان يجدد دوماً باكتشاف القيم الوليدة وطرحها بشجاعة فى عمل أدبى . وأعماله بعد انتصار أكتوبر ١٩٧٣ م يحاول فيها اكتشاف هذه القيم الوليدة التى تتمثل فى محاولة الكشف عن صورة الذات التى تصدعت بفقدانه الثقة ، وكان فى ملحمة « الحرافيش » محاولة للتعبير عن البحث القديم عنها . وفى « ابن فطوطة » و « العائش فى الحقيقة » و « ليالى ألف ليلة » أمثال هذا بالتحليق فى آفاق مترامية ، بعيداً عن الواقع الحميم . ولقد لمس أحمد عباس صالح فكرة الكشف القيمى هذه حين قال : « نجيب محفوظ لا يكتب ليقنع احداً برأى ما ، بل يرتاد تجارب ذاتية عميقة الغور ، يرتادها بالكتابة ، هو يصنع نفسه بالكتابة »[١٠] . وحين قال : « إن يونيسكو يقول انه يكتب بشهوة الخلق ؛ أما نجيب محفوظ فيكتب ليكتشف نفسه ، ليعيد صياغتها كما يريد ، ليجعل لها قيمة حقيقية »[١١] . لكن الكشف ليس عن الذات فحسب ، وإنما الذات هنا حامل لقيم أجيال ، تلخص قيمها وجهة نظرها إلى العصر والحضارة . ولم يكن هدف نجيب محفوظ حين سأله أحمد عباس صالح عام ١٩٦٥ م عن النهاية التى انتهى إليها عمر الحمزاوى بطل « الشحاذ » ، فأجاب : « ليس أمامى إلا أن أنتحر أو أتجه إلى العبث . . »[١٢] أن يعبر عن ذات نفسه ، لكنه كان يهدف إلى التعبير عن قيم سلبية لاحت فى هذه الفترة المرهصة بالهزيمة الثقيلة .

٥

وقضية الشكل الفنى فى حقيقتها قضية قيم جمالية اجتماعية . يستخدم نجيب قالباً تقليدياً لكنه يجدده بأن يضع فيه قيماً جديدة حية . من هنا فإن حجم الحوار ، أو العناية بالوصف المفصل ، أو ظهور بكل فعال مثل سعيد مهران ، أو بطل غير فعال كما فى « حضرة المحترم » و « قلب الليل » ، أو أحتفاء البطل فى « ثرثرة فوق النيل » ليست كلها مسألة « شكل » أو « تكنيك » ، لكنها فى الواقع قيم جمالية اجتماعية .

ففى الثلاثية ، مثلاً ، — كما يقول نجيب محفوظ فى مقاله الذى نتأمل فيه — كان الاهتمام ينصب على الحياة فى ذاتها فكان الاهتمام ينصب على تفاصيل البيئة والأشخاص والأحداث ، وهو أسلوب يعكس الحياة فى جملتها .

ومن « أولاد حارتنا » حتى « الطريق » كانت القيمة السائدة هى قيمة البحث عن قيمة ، أو عن طريق ، فأصبحت الأفكار مشغلة الاهتمام ، فتوارت البيئة ، وبرز النموذج والرمز .

ومع الشعور بالسقوط الاجتماعى بدأ البطل يغيب ، والحوار يطول ويثرثر ، والوصف يسقط أو يركز فى لمحات دالة .

ثم عادت قيمة البحث فعادت جمالياتها ملحقة فى آفاقها .

وليس التجديد إلا هذا التنوع الخصب فى القيم ، وتلك الحيوية فى الكشف عن مأزق الوجود الإنسانى الذى يستغرقه هدير الحياة . وهذا مناط المفهوم الجمالى للتجديد عند نجيب محفوظ . وتنبع قيمة أدب نجيب محفوظ من قدرته على احتضام القيم الإنسانية العربية لأجيال متعددة ثم حول نسيج القيم نسيجاً من قيم جمالية اجتماعية ، ومن هنا كان روائياً فى الأساس ، ومؤرخاً ، وسياسياً ، ورجل اجتماع ونفس ، فى المقام الثانى . وبلغة النقد المعاصر المتخصصة كان القص الروائى هو البنية المهيمنة على الخطاب عنده ، وكانت الدلالات السياسية والتاريخية والاجتماعية والنفسية هى البنى المجاورة للقص . وكان الانشغال بتراجيديا الإنسان فى قلب الزمن أعظم القيم الجمالية التى نقرأها فى أدبه الرفيع ◆



الهوامش

(١) للدكتور محسن جاسم الموسوى كتاب بهذا العنوان : « عصر الرواية : مقال النوع الأدبى » القاهرة — الهيئة المصرية العامة للكتاب — ١٩٨٦ م .
(٢) انظر مقال نجيب فى الكاتب — عدد نوفمبر ١٩٦٤ م ص ١٨ — ٢٤ .
(٣) انظر : يحيى حقى : عطر الأحباب — القاهرة — مطابع الأهرام — ١٩٧١ — ص ٨٤ — ٨٥ .
(٤) الجماهى الجديد ومستقبل الرواية : مصدر سابق — ص ٢٢ .
(٥) عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة — تصحيح : رشيد رضا — بيروت — دار المعرفة — ١٩٧٨ م — ص ٣ .
(٦) لويس عوض : دراسات فى النقد والأدب — الأنجلو المصرية — ص ٣٦١ .
(٧) الجماهى الجديد — مصدر سابق — ص ٢٢ — ٢٣ .
(٨) المصدر السابق ص ٢٣ .
(٩) أحمد عباس صالح : قراءة جديدة لنجيب محفوظ — الكاتب — نوفمبر ١٩٦٥ م — ص ٥٨ .
(١٠) نفسه والصفحة .
(١١) نفسه — ص ٥٩ .
(١٢) نفسه — ص ٥٨ .

« صباح جميل »

محمد سليمان

صباح جميلٌ
وبوابة المتحف ابتسمتْ
وهو فى البهوِ يستقبل العابرين ،
يحدثهم عن ملوكٍ
يُترجم للأجنبىِّ
ويرفع طفلا إلى حافة الضوءِ ،
أو يتحول فى كتف الشيخ عكازةً
والصباحُ له فى الدهاليز طعمُ القرنفل
حُجرتُهُ تحت ذيل المدينة فضْفاضة
سوف يصعد تسعين سُلّمة ،
قبل أن يتهاوى على صرخة الباب ،
أو يتدحرج بين النفايات مرتطما بحذاء قديمٍ
وآنيةٍ لا زهور بها
والصباح كتُفاحةٍ أو كبحرٍ
ولم يركب البحر
لم يدْعُ طيارة للعشاءِ
ولم يقتربْ من حصان أصيلٍ
ولكنّه طارَ فوق البراقِ
لوى ترعةً حول ساقيه وانساب مثل القراميط
كلم عِفريتة الماء ـ تلك التى تتخيّر فحْلاً
وتهوى به نحو قصر يخبئه الماءُ ـ
لم يعْلُ بُرْجاً . .
وحجّرهُ الخوفُ لما تسلّق أقرانُهُ رأس خوفو
ولكنه مثل قردٍ تأرجح فوق الجماميز ،
واقتلع التمر من نخلةٍ تتغذى بلحم الشياطين ،
ثم تدحرج خلف القطار طويلا كمئذنةٍ
شق صبح المدينة
لم يبق من حقله أثر .
والحروب التى اندلعت بين ساقيه ،
قد ألجأته إلى الحبْوِ
هل زاره أحدٌ . . ؟
أم رمي الله فى ثوبه الزوبعاتِ
مسافاتُهُ اتسعتْ
واليمام الذى كان يلعب بين المواسير غاب ،
ولم يبق غيرُ الذبابِ
وفرعونةٌ تتمدد خلف الزجاج تُكلمهُ
فيمد لها يده كي تقوم
يُنفضِّنُ عنها الغبار . . يُكحِّلُها
ويرش العطور
يُلمِّعُ ياقوتة التاجِ
هذا صباح جميل . . .
رمى ثوبهُ
وأزاح الغطاء الزجاجىَّ
بصّ حواليه ،
ثم استراح إلى جانب الملكه .

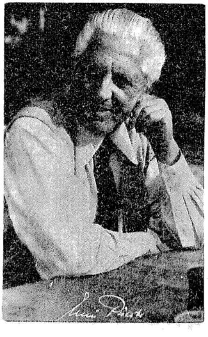
الخطوط الأساسية لفن المسرح الاجتماعى

بقلم : إرڤين پيسكاتور
ترجمة :
د. يسرى خميس

١ - وظيفة الانسان

أساسّ بالنسبة لما أسميته « وجهة النظر الجديدة » هـو موقف الانسـان ، مظهـره ووظيفتـه فى المسـرح الثـورى . الإنسـان وعـواطفه وعـلاقاتـه الشخصية وعـلاقاتـه الاجتمـاعية ، كـذلك مـوقفه فى مـواجهة القـوى فوق الـطبيعية (الآلهـة ، القدر ، المصيـر ، ومظاهـر الأشكال المختلفـة لهذه القوى وتطورها) ــ كل ذلك يكتسب أهمية شديدة لكتاب المسرح وللعـاملين فى حقل الفن المسرحى على مر العصور .

لكن مسـرح الفولكسبـونة⁽¹⁾ أو بتعبـير أدق فكر وتصور رجال هذا المسرح ــ كان يـرى ضـرورة عـرض « الإنسـانى » ــ أى الإنسان فى علاقاته ــ فى أعلى درجة ممكنة من درجات النقاء الكيميائى . بمعنى أن ، الإنسـان « كشىء فى ذاتـه » هـو النـواة الأساسية للدراما وللمسرح . فلقد تحولت مقـولـة « الفن للشعب » عـلى طـريـق « الإنسان العظيم » إلى عكسها المباشـر ، أى إلى « استقلالية الفن » . طريق طويل هـو طريق الفـردية البـورجوازيـة وآلامهـا الخـاصـة ــ أيـة سخـريـة !! أو مسـرح الفولكسبونة والعاملين فيه هم الذين وصلوا به إلى طريق مسدود ، حيث لا مخرج للواقع الاجتماعى !!



هذا الوضع المعقد ، الـذى يتعلق بفن الأداء التمثيلى بشكل مباشر ، لن يحله سوى رجل مسرح ، ينـطلق تصوره من وظيفـة المسرح المتغيرة ، قادراً على تجـديد المسـار بشكل كامل . علينا دائماً وأبداً أن نعود إلى النقاط الأولية فى الحـركة ككـل . فالتغـير الذى حدث ، لم يكن تغيرا اختياريا ؛ لكنه كان نتيجة تغير فى طبيعة العلاقات نفسها . وهذه العلاقات هى الحرب والثورة . كان هذا العاملان هما اللذان غيرا الإنسان وبنيته الفكرية وموقفه تجاه القضايا العامـة . لقد أجهزوا على العمل الذى بـدأ منذ خمسين عاماً قبل ظهور الرأسمالية الصناعية .

لقـد قامت الحـرب بعواصفهـا الصلبة وبانهيارات جليدها النارية بـدفن الفرديـة البـورجوازيـة . الإنسان ، ككـائن فرد ، مستقـلا ــ أو هكـذا يبـدو ــ عن علاقـاتـه الاجتماعية ، متمركزاً فى ذاته ، دائراً حول نفسه ؛ استقر حقيقة تحت اللافتة الرخامية « للجنـدى المجهـول » . أو كـما صـاغهـا ريمارك « لقد مات جيل ١٩١٤ فى الحرب .

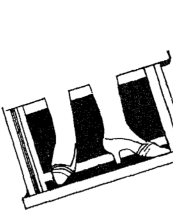
حتى لو لم تصبه قنابلها » . والذى تبقى ، لا علاقة له بأية من مفاهيم الانسان أو الانسانية ، التى كانت تملأ الجلسات المريحة فى عالم ما قبل الحرب ، كرموز لعالم مستقر النظام ، خالد .

وعلى مسافة بعيدة من ذلك ، ظهر النموذج الآخر ، النموذج الاشتراكى ، ليس كافتراض كما كان يعتقد دائما بل كهدف يتحقق فيه الانسان الذى يفكر ويشعر ويتعامل بشكل أخوى جماعى . كانوا وحدات الجيش التى اختفت فى نهر الراين عام ١٩١٨ تحت قيادتهم الخاصة ، وقاموا بالانسحاب وإعادة التنظيم دون ضجة الأوامر ــ هؤلاء الذين دخلوا الأرض الألمانية بإرادتهم القوية ، بهدف وضع نظام جديد أفضل ، وأكثر عدالة ــ وإن استلزم الأمر بالسلاح فى اليد . كانت هذه هى بدايات ظهور ذلك النموذج الجديد . مصبوبة فى بوتقات انصهار الصناعات الثقيلة ، ملحومة ومقواة فى نار الحرب ومداخنها ، وقفت الجماهير عامى ١٩١٨ و١٩١٩ أمام بوابات الدولة ، مهددة تعرض مطالبها . لم تكن تلك المرة هذه الكتلة المشوشة بل كائنا جديداً شديد الحيوية ، يقبض على حياته الجديدة ، التى لم تكن محصلة لأفراد ، بل « أنا » جديدة وساحقة ، يحددها ويدفعها فى ذلك قوانين طبقتها غير المكتوبة .

وهل يمكن لأحد ، فى مواجهة ذلك التغيير العميق ، الذى لم يكن بمقدور أحد أن يتجنبه ــ هل يمكن لأحد أن يؤكد بجدية أن صورة الانسان وعواطفه وعلاقاته لم تزل صورة مطلقة لا يمسها الزمن ؟

أم أننا سوف نعترف أخيراً ، أن صيحات تاسو[٢] قد ضاع صداها سدى فى الحجرات الأسمنتية والجدران الصلبة التى تحيط بذلك القرن من الزمان ، وأن نورستانيا هاملت لايمكن لذلك الجيل المنغمس فى إلقاء القنابل وتسجيل الانتصارات أن يتعاطف معها ؟

هل سوف يمكننا أخيراً أن ندرك أن « البطل المثير » يكون مثيرا لجيله فقط ، الذى يتجسد فيه قدره ، وأن الهموم والأفراح التى كانت مبجلة بالأمس ، أصبحت فى عيون الحاضر المناضل بلا معنى ومثيرة للضحك ؟



هذا العصر الذى تحقق فيه « وجود الانسان » ربما نتيجة للشروط الاجتماعية والاقتصادية ، دون أن يقدم لنا الانسانية الراقية فى ذلك المجتمع ، قد نصب نفسه بطلاً جديداً على قاعدة التمثال . لم يعد الفرد بقدره الخاص والشخصى هو الذى يشكل العوامل البطولية للدراما الحديثة ، إنما أصبح العصر وقدر الجماهير ككل .

هل يفقد الفرد فى هذا التحول صفاته الشخصية ؟

هل يحب أو يكره أو يعانى بدرجة أقل من بطل الجيل السابق ؟ بالتأكيد لا ، إنما قد نظر إلى تركيبته العاطفية بكل تعقدها من وجهة نظر مختلفة .

لم يعد الفرد وحيداً ، منفصلاً أو عالما مستقلا منغلقا على ذاته فى مواجهته لمصيره ، فهو مرتبط ارتباطاً لا يقبل الانفصام بالتغيرات السياسية والاقتصادية الكبيرة لعصره . وكما قالها برخيت مرة بوضوح :

« لكى يحصل العتال الصينى على أجر غذاءه ، يجد نفسه مضطرا للممارسة السياسة الدولية » إنه داخل كل ما يحدث فى ذلك العصر ، بصرف النظر عن موقفه تجاه ما يحدث .

أما بالنسبة لنا ، فالانسان على خشبة المسرح له وظيفة اجتماعية . ليست علاقته مع نفسه أو علاقته مع القوى غير الطبيعية هى المحور الأساسى ، إنما علاقته بالمجتمع هى الأساس . عندما يظهر الممثل على خشبة المسرح تظهر معه طبقته أو شريحته الاجتماعية ، وكل صراعاته الأخلاقية والروحية والعملية هى صراعات مع المجتمع .

لقد اهتم المسرح الاغريقى بموقف الانسان فى مواجهة القدر ، وفى القرون الوسطى اهتم بموقفه من الرب ، وفى المرحلة العقلانية بموقفه من الطبيعة ، وفى الفترة الرومانتيكية بموقفه تجاه قوى العواطف البشرية كانت أزمته مختلفة ــ أما فى زمن علينا فيه أن نهتم بتشابك العلاقات الانسانية مع بعضها ، وأن نراجع كل القيم الانسانية ، وأن نعيد ترتيب العلاقات الاجتماعية ــ فى مثل ذلك الزمان ، لا يمكن أنه يهتم الانسان بغير موقفه من المجتمع ، ومن مشاكل المجتمع فى عصره ــ وهذا يعنى أن يكون الانسان كائنا سياسيا .

ومن المحتمل أن تأكيدنا الزائد على « السياسى » هنا ، الذى هو فى حقيقة الأمر ليس ذنبنا ، إنما عدم التجانس الذى يسيطر على العلاقات الاجتماعية ، هو الذى يعطى للصيغة السياسية بالضرورة على كل نشاطات الحياة ــ تأكيدنا الزائد على « السياسى » يمكن أن يؤدى بشكل ما إلى تشويه صورة الانسان المثالية ؛ ورغم ذلك تظل تلك الصورة تمتلك أفضلية أنها تتطابق مع الحقيقة .

وبالنسبة لنا ــ كماركسيين ثوريين ــ فإنه لا يكفنا عرض الحقيقة دون وجهة نظر نقدية ، وأن نرى المسرح « كمرآه للعصر » . هذا قليل جداً كدور يقوم به المسرح ، لكى يتغلب على هذا الوضع بأدوات مسرحية ، وأن يسقط الأقنعة التى تغطى عدم التجانس هذا ، وأن يعرض الانسان ككائن عظيم فى هذا العصر ، الذى تسحقه العلاقات الاجتماعية ــ هذه باختصار رؤية مثالية لدور المسرح .

أما المسرح الثورى فإنه يعتمد على الحقيقة كنقطة انطلاق ، ويستخدم التناقضات الاجتماعية كعنصر من عناصر الاتهام ، والإسقاط والتغيير وإعادة الترتيب .

٢ أهمية التقنية .

من خلال خبرتنا فى عروضنا السابقة ، يظهر بشكل واضح أن استخدام الوسائل التقنية الحديثة لم يكن قط هدفاً لذاته .

فكل الوسائل التى استخدمتها ، والتى أنوى أن أستخدمها ، لم تكن فى خدمة الإثراء التقنى لأجهزة خشبة المسرح ، إنما



كانت بهدف تصعيد المشهد المسرحى ودفعه فى اتجاه « التاريخى » . هذا التصعيد ، الذى لا يجوز فصله عن استخدام الديالكتيك الماركسى على المسرح ، لم يكن معروفاً من قبل فى مجال المسرح . ولقد قمت بتطوير الوسائل التكنيكية لسد بعض الثغرات فى الانتاج الدرامى . وكثيراً ما حاولوا استغلال هذا التصور ضدى ، بحجة أن الفن الحقيقى هو الذى يرتفع « بالشخص » ويتصاعد به إلى « النموذجى » ، الذى يؤدى إلى « التاريخى » . لكن معارضونا دائماً لا يلاحظون أن « النموذج » لا يمثل قيمة ثابتة خالدة ، إنما الفن ــ كل الفن ــ يضع الأحداث فى مجرى تاريخ المرحلة التى يكون فيها . فالمرحلة الكلاسيكية رأت نموذجها الخالد فى « الشخصية العظيمة » ، وفى مرحلة جمالية سوف تراه فى التصعيد « للجميل » ، وفى مرحلة أخلاقية تراه فى الأخلاقيات ، وفى حقبة المثالية يكون فى السمو ــ كل هذه القيم كانت تعتبر فى أوقاتها قيما خالدة ، وكان الفن هو الذى صاغ هذه القيم ونشرها وثبتها .

أما بالنسبة لجيلنا ، فلقد استهلكت هذه القيم ، وتجووزت، بل ماتت .

تُرى ، ما هى القوى القدرية لعصرنا هذا ؟ بم يعترف جيلنا كقدر يحركُ مصيره ، عليه أن ينحنى أمامه حتى يفلت منه ، وعليه أن يتغلب عليه إذا أراد للحياة أن تستمر ؟ الاقتصاد والسياسة هما قدر هذا الجيل ، وكنتيجة لهما : المجتمع ، « الاجتماعى » . فقط من خلال اعترافنا بهذه العوامل الثلاثة ، سواء عن طريق الموافقة أو المعارضة والكفاح ضدها ، يمكن أن نربط حياتنا « باللحظة التاريخية » للقرن العشرين . فعندما أعمل على تصعيد المشهد الخاص وأرجعه إلى جذوره التاريخية كأساس فكرى لكل مشهد فوق خشبة المسرح ، فأنا لا أقصد بذلك سوى تصعيد المشهد إلى المستوى السياسى الاقتصادى الاجتماعى ــ وهكذا تُربط خشبة المسرح بحياتنا .

وما يطلب من الفن فى عصرنا هذا خارج هذا التصور ، ما هو ــ عن قصد أو غير قصد ــ إلا إنحراف بطاقاتنا ومحاولة لسلبها حيويتها . فنحن لا يمكن أن نؤكد على الدافع المثالى أو الأخلاقى فى المشهد المسرحى ، عندما يكون المحرك الحقيقى لتلك الدوافع ذا طابع سياسى إقتصادى اجتماعى . والذى لا يريد أو لا يقدر أن يرى ذلك ويعترف به ، فهو ببساطة لا يرى الحقيقة . وهكذا ، لا يمكن للمسرح أن تحركه دوافع أخرى إذا أراد أن يكون معبراً عن مرحلته وممثلاً لجيله بشكل حقيقى .

ليس صدفة ، أن تستخدم الوسائل التقنية فى ميكنة خشبة المسرح ، فى عصر تفوقت فيه إبداعاته التقنية على كل الانجازات فى المجالات الأخرى . كذلك ، فإنه أيضا ليس صدفة ، أن تصطدم هذه الدفعة فى التقدم التقنى ــ بشكل أو بآخر ــ مع النظام الاجتماعى القائم وتتناقض معه . فلقد كانت دائماً الثورات الفكرية والاجتماعية مرتبطة أشد الارتباط بتغير كبير فى الوسائل والأدوات التقنية . كذلك ، فإن تغيير وظيفة خشبة المسرح لم يكن ممكناً دون تغيير جهاز خشبة المسرح بشكل جديد وجرىء .

ولقد بدا لى أثناء ممارسة ذلك التغيير ، أننى أقوم بعمل كان من الضرورى أن يستدرك منذ فترة طويلة . فباستثناء القرص الدائر والإضاءة الكهربية ، ظلت خشبة المسرح فى بدايات القرن العشرين فى نفس الحالة التى تركها عليها شيكسبير : مقطع ذو شكل رباعى ، صندوق للنظر ، حيث يُسمح للمشاهد فيه أن يُلقى « النظرة الممنوعة » الشهيرة على ذلك العالم الغريب . لقد اكتسبت هذه المسافة التى لا تقهر بين خشبة المسرح والصالة ذلك الطابع لمدة ثلاثة قرون من الدراما العالمية .

كانت « شبه ــ دراما » . لقد عاش المسرح قروناً ثلاثة فى ذلك الوهم الخيالى : أنه لا يوجد متفرج فى صالة المسرح . حتى تلك الأعمال التى كانت تعتبر ثورية بالنسبة لوقتها ، خضعت لمثل هذا التصور ، أو ربما اضطرت لذلك . لماذا ؟

لأن المسرح كمؤسسة أو كجهاز أو كبيت لم يحدث ولو مرة واحدة حتى عام ١٩١٧ أن تملكته الطبقة المقهورة . وأن هذه الطبقة لم تأخذ الفرصة قط ، لأن تعمل على تحرير المسرح ، ليس من الناحية الفكرية وحدها ، بل من حيث بنية المسرح ذاتها . لقد أخذ مخرجو المسرح الثوريين فى روسيا هذه المهمة على عاتقهم فى الحال وبأقصى طاقة ممكنة . وكان من الضرورى بالنسبة لى عند غزوى للمسرح أن أسير فى طرق متشابهة ، التى لن تؤدى فى ظل العلاقات القائمة عندنا ، إلى إلغاء المسرح أو حتى تغيير معمار وتقنية المسرح ، بل تؤدى إلى تطوير جهاز خشبة المسرح تطويراً جذريا ، يمكن تلخيصه فى نسف شكل الصندوق القديم .

ومنذ تجربة المسرح البروليتارى[٣] حتى مسرحية « عاصفة على أرض الرب »[٤] والرغبة تراودنى ــ بدوافع مختلفة ــ فى أن ألغى الشكل البورجوازى لخشبة المسرح ، وأضع مكانه شكلاً آخر ، يعمل على إشراك المتفرج فى المسرح كقوة حية وليس كتصور وهمى . وبالطبع يرجع هذا الفهم إلى أصول سياسية ، وتندرج تحته كل وسائل المسرح التقنية . وإن كانت تلك الوسائل لم تستكمل بعد حتى اليوم ، ومازالت تؤثر بشكل مبالغ فيه أو ربما بشكل متعسف ، فإن السبب فى ذلك يرجع إلى تناقضها مع البيت المسرحى الذى لم يتوقع حدوثها ◆

الهوامش :

(١) المعنى الحرفى للكلمة الألمانية : مسرح الشعب . من مسارح برلين الشهيرة ترجع بداياته إلى عام ١٨٨٠ .

(٢) شاعر إيطالى (١٥٥٤ ــ ١٥٩٥) .

(٣) المسرح البروليتارى ــ أسسه بيسكاتور عام ١٩٢٠ فى برلين . وكان يقدم عروضه فى قاعات وسط الأحياء العمالية .

(٤) مسرحية . أخرجها بيسكاتور عام ١٩٢٧ على مسرح الفولكسبونه .

الأفلام المصرية فى مهرجان القاهرة السينمائى الثانى عشر

فيلم : يوم حلو .. يوم مر

أحمد عبد الله

فى إطار مهرجان القاهرة السينمائى الدولى الثانى عشر هذا العام ، تم عرض مجموعة من الأفلام المصرية المتميزة ، والتى تم اختيارها بعناية هذه السنة ، ومنها (يوم حلو .. يوم مر ، عنبر الموت ، كراكيب ، الحقونا) . وذلك بعد استبعاد العديد من الأفلام المصرية ذات المستوى المتواضع .

وسوف نتعرض فى الصفحات التالية لفيلم يوم حلو ويوم مر بشىء من الاسهاب ، على اعتبار أنه سوف يتم عرضه بعد انتهاء المهرجان ، عرضا جماهيريا .

سيدة فى الخمسين من عمرها .. أو تكاد .. بصحبة أربع فتيات تتفاوت أعمارهن بين الخمسة عشر والثلاثين عاما .. وصبى صغير لا يتجاوز عمره الاثنى عشر عاما .. يذهبون جميعا إلى مبنى التليفزيون لاستلام الجائزة التى حصل عليها الصبى فى حل أحدى مسابقات الفوازير .. أمام كاميرات التليفزيون يتحدث الطفل .. ثم تتحدث الأم .. ترتبك .. لا تعرف ماذا تقول .. ثم بعفوية شديدة وبدون افتعال تتحدث عن مشاكلها .. وعن معاناتها .. لكن المذيعة تمنعها . الأسرة فى رحلة العودة .. سعيدة بالجائزة .. ولكن يبدو أنها كانت لحظات سعيدة مؤقتة .. اختلسوها من الزمن ..

وتواروا بها بعيدا عن عيون الأيام والظروف الصعبة التى تحيط بهم .. فالأم تقوم ببيع الجائزة .. لأن الاسرة الفقيرة فى أشد الحاجة لثمنها .. إذن هو الفقر إذن نحن أمام أسرة مصرية واقعة تحت براثن الفقر .

هذه هى مقدمة فيلم (يوم حلو .. يوم مر) ولا نستطيع أن نقول ان ما ذكرناه هو بداية حكاية الفيلم .. لأن الفيلم لا يحكى لنا شيئا .. فالحكاية لابد لها من بداية ونهاية ، وما شاهدناه على الشاشة بخصوص تلك العائلة لا يمكن تحديد بدايته .. ولا نحن قادرون على التكهن بنهايته .

إننا أمام تأملات سينمائية لحياة أسرة مصرية ، صاغها فايز غالى تأليفا وخيرى بشارة اخراجا . والذى رأيناه على الشاشة بخصوص هذه الأسرة لا يمكن اعتباره يوم حلو ويوم مر .. فلم تكن أيام تلك الأسرة حلوة .. ولم تعرف للسعادة طريقا .. حتى اللحظات القليلة التى قد تبدو سعيدة فإنها ما تبث أن تكون هذه اللحظات إرهاصة أو مقدمة لمأساة كبيرة . فعندما تتزوج الأبنة الكبرى وتتصور الأسرة إنها على بداية طريق السعادة ، حتى ولو جزئيا ، لأن هذا معناه حل مشكلة احدى فتيات الاسرة ، وبالذات لأن هذه الفتاة هى الكبرى وعبرت بطرحه عن مشاكلها العاطفية والجنسية .. يكون ذلك بداية لسلسسلللة من المتاعب والتضحيات ، حيث تقيم الابنة وزوجها مع الأسرة .. ويبدأ هذا الوافد الجديد فى فرض سيطرته على العائلة ، ويمنع زوجته من المساهمة فى نفقات المنزل ، بل ويمتنع فى نفس الوقت عن سداد أقساط الجمعية التى كان ملتزما بها قل الزواج .. مما يشكل عبئا جديدا على الأم عائشة (أدت الدور فاتن حمامة) .. وتضطر أحدى بنات الأسرة وتدعى لياء (أدت الدور سيمون) إلى العمل فى التمريض ، م نجدها تقوم باعطاء حقن لمدمن المخدرات من أجل الحصول على دخل أكبر للمساهمة فى نفقات الأسرة ، ويستطيع زوج الابنة الكبرى (قام بأداء الدور محمد منير) كشفها ، ثم يهددها ويقيم معها علاقة غير مشروعة أو يحاول ذلك .. وعندما تكتشف زوجته ما يحدث تنهار ويكون رد الفعل انتحار أختها لياء . وتصل مأساة هذه الاسرة إلى مداها فى اللحظة التى قررت فيها الأم منع وحيدها الصغير من الذهاب إلى المدرسة ، لأنها غير قادرة على الانفاق عليه ، وهو عاجز من ناحية أخرى عن الاستمرار فى الدراسة .

بسبب الفقر الذى تعيش فيه الاسرة .. وبطريقة مؤثرة يتم بلاغ الصبى بقرار عدم ذهابه إلى المدرسة او حرمانه منا .. والصبى فى البداية يقاوم ويعترض .. لأنه لا يفهم حقيقة مايحدث أو هو غير قادر على استيعابه .. لكن لا جدوى من

الاعتراض ، وبالفعل يترك المدرسة ، ويعمل فى أحد الأفران ، ويتعرض لاهانات عديدة ، ومعاملة سيئة بداع وبدون داع . . وكأن كل البشر مصممون على المساهمة فى مأساة تلك الاسرة واهانة أفرادها . . ويترك الصبى الفرن أو يتم طرده بمعنى أدق . . ثم يعمل بعد ذلك فى جراج للسيارات ، وبعد هذا يتم اجباره على العمل فى ورشة أحد الدائنين الذين يطالبون الأسرة بالسداد ، لكى يكون أجره سدادا لجزء من هذه الديون . . وفى الورشة يتعرض لاهانات الكبار مثل ما يحدث فى معظم الورش والمصانع الصغيرة التى لابد أن تهين الصغار بحجة تعليمهم وكأن الاهانة والتنكيل بالصغار هى ثمن تعليمهم أو أدوات للتعليم . ولكن الصبى يتمرد داخل الورشة ، فى مشهد من أجمل مشاهد الفيلم . . ويعلن عة رفضه ممسكا بعصاه يضرب بها كل من يقابله . . وتكون النتيجة **علقة ساخنة من زوج شقيقته المستبد .**

وتتدخل الأم وتنقذه من هذا الضرب المبرح الذى تعرض له نتيجة تمرده ، ولكن الصبى يتمرد مرة أقوى ، ويعلن عن رفضه أن يتحمل وحده مسئولية سداد ديون الاسرة ، ويطلب أن يشترك الجميع فى هذه المسئولية ، . . ثم يهرب ويجوب الشوارع ويتحول إلى صبى متشرد . . ويرجع فى النهاية وبالتحديد فى عيد الاضحى وهو يحمل لفافة بها قيل من اللحم . ومن خلال تمرد الصبى فإن الفيلم يقول لنا شيئا على جانب كبير من الاهمية وهو أ المسئولية لايجب أن تقع على جيل محدد ، بل يجب أن يتحملها الجميع كبار أو صغارا . ذلك لأن ما يحدث على مستوى الواقع أنه مطلوب دائما من الجيل الجديد أن يتحمل تبع أخطاء الأجيال التى سبقته .

وهناك سعاد (قامت بأداء الدور عبلة كامل) التى تعمل فى المنزل على ماكينة خياطة ، وتتحمل جزءا من المسئولية ، نجدها هى الاخرى مطلوب منها أن تضحى وتتزوج من خص لا تحبه ، ذلك لأن الأسرة مدينة لهذا الشخص بمبلغ ما ، خولى الأسرة أن تسد الدين أو تقدم الفتاة ثمنا لوفاء الدين . . والفتاة تقاوم وترفض عدة مرات . . وعندما تجد أن مقاومتها غير مجدية تهرب وتتزوج من أخرس وأبكم . . ولكنه على أى حال كان أرحم وأكثر انسانية من هؤلاء الذين يسمعوم ويتكلمون والذين تحولوا إلى وحوش فى ثياب أدمية . . وهكذا تستمر حياة تلك الأسرة من أسوأ إلى أسوأ ، ومن يوم مر إلى أكثر مرارة ، ومن مشاكل صعبة إلى مشاكل مزمنة . . وكان ـ ما يزال ـ الفقر ه السبب الرئيسى لكل تلك المعاناة التى تعيش فيها هذه الاسرة . . ولكن أليست هناك مئات الاسر المصرية التى تعانى من أزمات اقتصادية مزمنة . . بالتأكيد هناك المئات . . ولكن لماذا هذه الاسرة بالذات . . هذا هو السؤال المهم . . والاجابة لابد أننا سنجدها فى الفيلم نفسه . . فتلك الاسرة هى مجرد نموذج اختاره صانعوا الفيلم بعناية من وسط آلاف الاسر المصرية . . وهذا هو دور الفن . . حيث أنه فى المقام الأول اختيار . . . وحيثيات الاختيار هى التى تجعل لكل عمل فنى خصوصيته وتميزه . فعائشة بطلة الاسرة والفيلم هى نموذج لذلك الانسان المصرى الذى لديه مقدرة مذهلة على مواجهة الصعاب ، والتحايل عليها . . ولعل القيمه الكبرى فى شخصية عائشة هى القدرة على المقاومة ، بل والاستمرار فى تلك المقاومة للنهاية . . لأن الذى يعطى للمقاومة قيمة أكبر هو الاستمرار . . فعائشة فى وقت من الأوقات كانت مسئولة عن زوج مريض ووقفت بجانبه حتى مات . ثم يموت ويترك لها أربع فتيات وصبيا صغيرا . . ومعاشا ضئيلا لا يكفى فى ظل الظروف الاقتصادية الصعبة التى تمر بها البلد كلها . . أما الميراث الوحيد الذى يتركه الزوج هو ديون لم يستطع



سدادها . . والمعاناة لا تتوقف عند حد معين . . حتى أصبح المراد من رب العباد هو وجود القوت الضروري الذي يساعد على استمرار الحياة . . وصور المعاناة عديدة ومتنوعة ابتداء من االوقوف في طابور الجمعية وانتهاء بالمعاش الذي يتم صرفه بصعوبة شديدة . . والمرض ذلك الشيء المخيف الذي لم يعد قادرا على مواجهته إلا الاثرياء . . هو الآخر لم يرحم هذ الاسرة فالأم مريضة بالسكر والابنة الصغرى مريضة بسبب الفقر .

ليس هذا فقط : . بل أن الحي نفسه الذي تعيش فيه الاسرة هو نفسه مشكله . . أنه أحد الاحياء الشعبية بكل ما يعاني منه **هذه الاحياء** فها هي الحواري الضيقة التي تكاد أن تخنق من يعيشون فيها . . بالاضافة وبكل مشاكل عدم نظافتها ، ي في يوم زفاف الابنة الكبرى طفحت المجاري ، وسدت الطريق الضيق الموصل إلى المنزل ، وكأن القدر كان واقفا لهم بالمرصاد ، حتى في لحظات الفرح القليلة . . مما اضطرهم إلى استعمال لوح خشبي لتوصيل العروس والعريس إلى شقتهما . . والذي حدث في هذا الموقف انهم تعاملوا معه بسخرية ، وضحكوا من الذي يحدث . . ومن أنفسهم . . وعلى أنفسهم . . وكان لابد أن يضحكوا . . وإلا ماتوا جميعا من الغيظ . . ومن الفقر .

وعلى الرغم من ذلك كله . . كانت عائشة متمكسة بمصريتها وأصالتها . فعندما ماتت أحدى السيدات من جيرانها اتشحت بالسواد وشاركت النسوة الصراخ والعويل . . بل وقامت بغسل جثة المتوفاة . . وعند زفاف أحدى فتيات الحارة ، استدعوها لتقوم بعمل ماكياج العروس أو تذويقها حسب التعبير الشعبي الدارج .

وقد يبدو للبعض أن الفيلم انتهى نهية سعيدة . . وهذا غير صحيح . . فليس معنى أن ينتهي الفيلم وعائشة تحمل حفيدها ، وتحتضن صغيرها الذي عاد ، انها باتت سعيدة ، أو إن مشاكلها لم يعد لها وجود . . . فهكذا الانسان المصري الذي نجده يبتسم في سخرية ، في أقسى لحظات حياته . . . وهذه فلسفة عميقة اكتسبها الانسان المصري على مدى تاريخه الطويل . . وهذه الفلسفة هي التي أعطته القدرة على المواجهة والاستمرار وتلك هي القيمة الكبرى في شخصية عائشة . . الاستمرار والمقاومة على الرغم من كل الصعاب . . ووجود حفيد معناه أن هناك أملا قد يتحقق حتى ولو في المدة الطويلة . . أو أن هناك شيئا مازال نظيفا وبكرا يمكن أن يحدث تغييرا ما . . ورجوع الصبي الذي كانت تعده أمه لكي يكون رجل البيت ، معناه أن عائشة لم تخسر كل الجولات وإن هذا الصبي يمكن أن يعوضها عن بعض معاناتها . . فهو السلاح الذي يمكن أن تواجه به الزمن فيا بعد وحاليا . . أو يجب أن يكون ذلك .

أن الفيلم كما قلنا دعوة للتأمل في حياتنا . . فليس هناك حكاية ولا صراع من النوع التقليدي الذي نعرفه . . ومن هنا اكتسب السيناريو الى كتبه فايز غا ي تميزه وخصوصيته . . فهو يتأمل حياتنا من خلال تلك الأسرة التي تعيش في قاع المجتمع . . ويدعونا أن نشاركه ذلك التأمل ، والذي نلاحظه في هذا الفيلم أن صانعيه يتعاملون مع شخصياتهم بحب شديد ، وبإعجاب كبير ، ويوجهون الدعوة لنا كمتلقين أن نشاركهم هذا الحب ، ونشاطرهم ذلك الاعجاب . . . ومن ثم نجد أن السيناريو يهتم اهتماما ملحوظا بالتفاصيل الغيرة في حياة أسرة عائشة مع التعبير عن الاحاسيس الدقيقة في تكوين الشخصيات . وقد نجح فايز غالي في رسم شخصياته بشكل جعل كل شخصية متميزة عن الأخرى . . هذا وقد أهتم بأبعاد كل شخصية بالقدر الذي يتناسب مع موضوع الفيلم وعلاقتها بالأحداث . وعلى الرغم من أن عائشة كانت هي الشخصية المحورية التي دارت في فلكها الاحداث نجد أ السيناريو كاا موفقا إلى حد بعيد في اهتمامه بشخصية الصبي نور ، الذي ك ف من خلاله مأساة الاسرة ، وجعله بمثابة ناقوس الخطر الذي ظل يدق طوال احداث الفيلم ، وينبهنا إلى خطورة ما يحدث .

أما عن زوج الابنة الكبرى فهو شخصية لا يمكن إلا أن نكرهها ونمقتها ، لأنه صورة كريهة ومنفرة للعامل المصري الذي يكسب الكثير ، ولكنه ينق ما يكسبه على ملذاته ومزاجه الشخصي ، وبالذات تعاطي المخدرات ، ومن ناحية أخرى نجده يستغل الظروف السيئة للأسرة عائشة ، ؛ ويجبرهم علك شراء أدوات منزلية غير قادرين على شرائها ، أو يمتنع عن تكمله مشروع الزواج من سناء غير مكثرت لما يمكن أن يخلفه ذلك من أثار سيئة على الفتاة وذويها . ولكن على الرغم من ذلك فإن الذي يطلبه من الاسرة والذي يبدو أنه شيء غالي الثمن ، هو في الحقيقة شيء لم يعد من مياهر الترف أو الكماليات ، الذي يحلم به ويطلبه ويتمسك به كشرط لاتمام زواجه هو ثلاجة ، ويعبر عن حلمه البسيط هذا بكلمات بسيطة هذا حيث يقول « أريد أن أشرب ماء مثلجا والتهم البطيخ مثلجا هو الآخر » . ولعل هذا المطلب البسيط هو تعبير عن حالة السواد الأعظم من الشعب المصري الذي أصبحت مطالبه بسيطة جدا ، وبعيده كل البعد عن أي ترف أو بذخ .

ولكن يؤخذ على السيناريو أن بعض المواقف فيه لم تكتمل ، أو لم يتتبع السيناريو مججى أحداثها للوصول إلى نتيجة الحدث . فعندما تهرب الابنة سعاد من االمنزل ، وهم من مساكن الاحياء الشعبية ، لا نجد أي رد فعل لذلك . . مع أن هذا يمثل حدثا غير عادي ، ولم نشاهد تأثير ذلك على الاسرة ، وكأنها مسألة بسيطة وروتينية أن تهرب فتاة من الاسرة . . كذلك عن(ما تقوم لمياء باشعال النار في جسدها في محاولة للانتحار ، م نعرف نتيجة ذلك عمى وجه التحديد . . فهل ماتت الفتاة أم تم انقاذها . . ما هة انعكاس ما حدث على افراد الاسرة وعلى الأم بالذات . . لم نعرف ذلك أيضا . فإذا كان الاقتصاد مطلوبا في سرد الاحداث ، لكن لا يجب أن يصل هذا الاقتصاد إلى حد بتر الاحداث وتشويه مسارها .

أما عن اخراج الفيلم ، فقد اختار خيري بشارة الاسلوب الواقف ، شكلا ومضمونا ، فهو يقدم لنا واقعا محددا في ظروف معينة ، بصدق شديد وبدون زيف ، ولكنه ليس نسخا للواقع وإنما بواقعية فنية ، فقدم مكان الاحداث وهو هها الحي الشعبي بكل ماينوء به ، وبصورته الحقيقية دون تجميل أو خداع .

وقد اهتم خيري بشارة بالتفاصيل الدقيقة في حياة الاسرة وداخل الحارة ، وطبيعة هذه العلاقات والتغيرات التي طرأت عليها وعسى الحارة المصرية بشكل عام . ولأن تصوير الفيلم كان في اماكن

حقيقية فقد استلزم ذلك مجهودا كبيرا من مدير التصوير طارق التلمسانى الذى استطاع أن يتجول بكاميرته بشكل حر داخل الأحياء الشعبية ، لدرجة أن المرء يحسب أن التصوير كان فى أحد الاستوديوهات ، ولم نر أحدا من المشاهدين يحملق فى الكاميرا ولا يشوه الكادر تجمع ما من الجماهير بشكل أو بآخر . ولكن يؤخذ على طارق التلمسانى أن هناك بعض اللقطات التى تم تصويرها داخل شقة الأسرة كانت الاضاءة فيها غير ملائمة للجو النفسى .

وإذا كان خيرى بشارة استطاع أن يحافظ على الايقاع المناسب لطبيعة الأحداث داخل الفيلم ، فقد كان للمونتاج الذى قامت به رحمه منتصر دورا أساسيا فى ذلك ، من خلال انتقالاتها السلسة أحيانا والحادة أحيانا أخرى ، والتى كانت متسقة مع طبيعة الاحداث داخل المشاهد والفيلم .

ومن الصعوبة بمكان التعرض لهذا الفيلم دون أن نتحدث عن التمثيل ، ذلك لأن الفيلم كما اتضح فى السطور السابقة لا يقوم بناؤه الدرامى على حدوته أو على الشكل التقليدى للسرد ، وكان الممثلون هم أحدى وسائل التعبير الاساسية من خلال انفعالاتها وتأثرها بما يحدث وتأثيرها فيما يجرى . ومن هنا كان دور التمثيل حيويا وأساسيا ، وقد نجح خيرى بشارة بداية فى اختياره للممثلات والممثلين ، وبالذات فاتن حمامة ، فى دور الأم ، وكعادتها دائما ، استطاعت أن تؤدى دورها بامتياز كبير ، من خلال اسلوب ادائى بسيط معادل لبساطة الشخصية ، وقد اهتمت بكل تفاصيل الشخصية ، من حيث التلقائية فى الحديث والعفوية فى السلوك ، ومن ناحية أخرى فقد حافظت على مصرية الشخصية . ولهذا كله فقد وجدنا أن فاتن حمامه انصهرت فى عائشة وتوحدت معها ، وأصبحتا شيئا واحدا . ولعله من أقوى المشاهد التى أدتها فاتن حمامة هو ذلك المشهد الذى تحدثت فيه أمام كاميرات التليفزيون فى بداية الفيلم ، فقد استطاعت من خلال تلقائيتها وببساطة أدائها تقديم الشخصية التقديم المناسب لها والمرتبط بتكوينها العام . ونستطيع أن نقول أن ذلك المشهد كان تلخيصا جيدا لشخصية عائشة ، هذا وهناك مشهد آخر تألقت فيه فاتن حمامة وهو ذلك المشهد الذى خاطبت فيه زوجها المتوفى من خلال رسالة وهمية



أملتها على صغيرها . وكما هو عهدنا بعبلة كامل التى عودتنا على تألقها فى ادوارها التى مازالت صغيرة من ناحية المساحة ، كبيرة من ناحية الاداء ، نجدها فى هذا الفيلم وهى تؤدى دور الابنة المغلوبة على أمرها والتى تترك دراستها من أجل العمل فى المنزل للمساهمة فى مصروفات المنزل وأعبائه .

وذلك من خلال أداء أتسم بالطبيعية والتلقائية وكأنها هى بالفعل سعاد الفتاة الفقيرة المطحونة بكل معاناتها وتمردها فى الوقت المناسب . إنه نوع من الاداء الذى يصفونه بأنه السهل الممتنع . وقد نجح محمد منير فى أداء زوج الابنة الكبرى ، وجعل المشاهد يكره الشخصية ويتعاطف مع أفراد أسرة عائشة ضدها . ومن ناحية أخرى استطاعت سيمون هى الأخرى أن تلفت النظر اليها بادائها لدور لبياء . وبالذات لأن هذه هى تجربتها الأولى فى السينما . وأيضا كانت حنان يوسف جيدة فى أدائها لدور الابنة الكبرى ، حيث استطاعت التعبير عن معاناتها الفتاة الفقيرة التى يطحنها الفقر ، ويقف عقبة فى سبيل اتمام زواجها ، مع تقدم العمر بها وتخاوفها أن تصبح عانسا بمرور الزمن . ونصل إلى ذلك الممثل الصغير الموهوب أحمد حسين الذى أدى دور الصبى نور ، فقد كان بحق هذا الصبى مفاجأة بكل المقاييس ، وفى اعتقادى أنه لم يمثل وذلك من فرط الاقناع الكبير والصدق فى الاداء الذى تميز بهما . لقد كان هذا الصبى بطلا واستحوذ على مشاعر المشاهد ، وحسن تعبير السينمائيين استطاع فى كثير من المشاهد أن يسرق الكاميرا من الكبار .

أما عن القول بأن الفيلم قاتم جدا وينطوى على العديد من صور المعاناة ، فإن هذا لايعيب الفيلم . . بل على العكس . فهذه الصورة الواقعية جعلت الفيلم أكثر صدقا ، فليس مطلوب من الفنان أن يزيف الواقع ويقدم صورة وردية ليس لها وجود . . فهذا هو واقعنا ، وهذه هى حياتنا . . وهذه الاسرة التى قدمها لنا الفيلم **بكل ما تعانى منه، قد تكون** أحسن حالا من غيرها من آلاف الاسر التى تئن تحت براثن الفقر . . . ولكن وعلى الرغم من تلك الصور المؤلمة والموجعة التى شاهدناها فإن صانعى الفيلم يقولون لنا انه فى وسط ذلك كله فإن هناك العديد من المصريين والمصريات الذين مازالوا متماسكين ، وقادرين على مواجهة كل الصعاب ، مهما كانت . . ألم تكن عائشة صورة توحى بالأمل . . ألم يقل لنا الفيلم من خلال تلك الشخصية ، أنه طالما بقيت مثل هذه الشخصيات ، فإن هناك أملا فى الاصلاح والتغيير ◆

الفتوات والحرافيش بين الفيلم .. والرواية

م . ق

فى زمن الدولة الاقطاعية ، كان الفارس الذى يجيد استخدام السيف هو الرجل الاقوى . وغالبا ما يكون حاكم مقاطعة أو حاميها . وهو يحمل السيف فى مواجهة الشر . وإذا جاء فارس آخر واستطاع أن ينازله وأن يسقط منه سيفه فعليه أن يتنازل عن لقب الفروسية شاء أم أبى . وأن يذهب إلى الظل . أو إلى غابة الافيال يدفن ماضيه الذى لن يعود . ويدفن معه . .

ومن قوانين الفروسية أن يظل السيف مرفوعا من أجل سيادة العدل . وبحث عن الحق . أنه قانون الغابة فى صورة معد له . فالأقوى هو الحاكم . وهو السيد المسيطر . مهما كانت القوة غاشمة . وقد ارتبطت عدة مفاهيم معا مثل الفروسية والنبل والشجاعة والحكمة . ولا نعرف ماذا يمكن أن يحدث لو أصبح الفارس طاغية . بالتأكيد فإن عصره يتحول إلى عتمة وسوداوية مثل عصر الديكتاتوريات فى الأزمة الانسانية .

وقد شغفت السينما بتصوير صراع الفارس من أجل سيادة الحق . خاصة فى المقاطعة التى ينتمى إليها . ومن أشهر الفرسان « لانسلوت » الذى جاء يناصر الملك ارثر فاحب زوجته جينفر ، وبدلا من أن يقوم بدور النبيل ساعد على هدم يوتوبيا المائدة المستديرة . لكن هناك فرسانا يبحثون دوما عن سيادة الحق يملكون فى قلوبهم رعشة مشاعر العصفور . وتنتفخ عضلاتهم قوية يمكنها أن تحول اشد الاسلحة فتكا .

ظهر هذا الفارس فى السينما تحت اسم « الفتوة » . وهو شخصية شعبية عاشت فى أحياء مصر الداخلية فى مرحلة من عمرها . ولم ينقرض هذا الفتوة الا منذ سنوات قريبة . خاصة منذ العشرينات . ويحمل هذا الفتوة السلاح من أجل سيادة العدل . والسلاح هنا عبارة عن عصا غليظة طويلة مرصعة بمسامير نحاسية كبيرة الرأس يمكنها أن تهشم أى رأس تسطولها . . ويرتبط استخدام السلاح عند هذا الفارس الشعبى باشياء عديدة منها فتوة الشباب وفورانه . والقدرة البارعة على استخدام هذه العصا المعروفة باسم « النبوت » . ثم بوجود مجموعة من الاتباع يسيرون تحت ظلها وظل صاحبها . ينفذون ما يقول . فإذا كان فارسا ـ فتوة ـ نبيلا فالعدل سائد وإذا كان طاغية فويل لهؤلاء الذين يقعون تحت طائلة مطالبة المتعددة .

وفى أغلب أحوال الفتوات الذين ظهروا فى السينما المصرية ، فإن هذا البطل شعبى انسان فقير معدم فى البداية . لكنه ما يلبث أن يستفيد بعد أن يشهر نبوته ويعلن نفسه « فتوة » فيصعد السلم الاجتماعى . ويرتقى الدرجات ويتحول من رجل وضيع إلى « نبيل » من خلال ارتباطه ، غالبا ، بامرأة ثرية تشتهى فحولته وقوته الجسدية . فتتخذه زوجاً يدافع عنها وتتظل به .

ولغة الفتوة هى دائما لغة العنف ، والقوة . فالبقاء للأقوى والسيطرة دائما على الضعيف . وقد اهتم الروائى الكبير نجيب محفوظ بعالم الفتوات فى السيناريوهات التى كتبها خصيصا للسينما ، ثم فى رواياته العديدة مثل « أولاد حارتنا » و « الحرافيش » . والعشرات من القصص القصيرة مثل الرجل الثانى . . فضلا عن الفيلم المشهور الذى بدأ حياته السينمائية « فتوات الحسينية » لنيازى مصطفى عام ١٩٥٤ .

ورغم أن البعض قد حاول أن يقترب من عالم الحرافيش بمنظوره الخاص . إلا أن هذا العالم سيظل منتميا روحا وقالبا إلى نجيب محفوظ الذى أهتم دوما بتصوير صراع الفتوات على السلطة . ومدى احتفاظ كل منهم بصولجانه ـ النبوت ـ مرتفعا مستعدا للسقوط عند أى لحظة ـ يبدو فيها الخطر على سلطاته ، وعلى العرش الذى امتطاه بقوته وعنفوانه . كما اهتم الكاتب ايضا بربط هذا الصراع بالغيبيات وعلاقة الإنسان بالكون والقدر من حوله . وقد فسر البعض هذه الروايات تفسيرات غيبية تسببت فى منعها فى بعض الدول العربية .

تقول خيرية البشلاوى فى مقال لها تحت عنوان « ازمة النص والفيلم » ـ العدد ٣٠ من « مجلة الفنون » ـ ان السينما طوعت اعمال نجيب محفوظ لمقتضياتها وامكانياتها الخاصة بها . واخضعت شخصياتها لظروفها هى ولطاقم الممثلين ، ولا يهم بعد ذلك أن يصير الطويل قصيراً والكبير صغيراً ولا أن يتغير ترتيب الحوادث ومواقع الشخصيات ، ولا أن تضيف أحداثا أو

تخلق شخصيات مثلما أضيقت أمكنة أخرى بغض النظر عن دلالة هذه الأمكنة ، ودورها الحتمى بالنسبة للشخصيات وللأحداث وحتى لمفهوم الرواية ككل . بل ولا يهم أن تحور بعض الأحداث وتجرد من مضامينها لكى تتناسب « الشباك » . هذا الفتوة الطاغية المهيمن والذى تخضع لسلطات العملية الانتاجية بكاملها » .

ولأننا بصدد الحديث عن عالم الفتوات النبيل الذى صنعه نجيب محفوظ فى أدبه والسينما فإن عالم الفتوات يتناسب بصفة عامة مع عالم نجيب محفوظ فى كافة رواياته . . حيث يصبح المكان الضيق هو السيد وهو المحرك لكل الأحداث التى تدور حوله . . فصراع الفتوة وسيادته هو فى المقام الأول على مكان صغير تعيش فوقه مجموعة من البشر . وبدت الحارة عالما مغلقاً يحكمه الفتوات رغم وجود القانون خارج هذه الحارات والأحياء . فالشرطة غالبا شخصية هامشية أو ضعيفة ، مثلما سنرى ، وقليلا ما تتدخل لفض نزاع أو لمنع فرض أتاوة . كما أن الحالات التى ظهر فيها رجل الشرطة فى هذه الأعمال كان ضعيفا .

إذا كان فيلم « فتوات الحسينية » هو أول أفلام هذه المجموعة . فإنه يمكن أن نعتبر أن تناول فيلم « الفتوة » يعطى تفسيراً لهذه الظاهرة . رغم أن اسم الفتوة هنا مجازا قياسا إلى الظاهرة بصفة عامة فليس هريدى فتوة من فتوات الحارة الشعبية ولكنه يسلك ، فيما بعد سلوك الفتوات . وذلك كأن نقول أن ميرسو فى رواية الغريب لكامى ليس بطلا عبثيا مثل شخصيات مسرح العبث ولكنه عبثى السلوك . فقد جاء هريدى من قريته إلى القاهرة يبحث عن لقمة عيش ويكتشف أن ابو زيد يسيطر سيطرة كاملة على السوق . إذن فهذا التاجر هو الفتوة الذى يسيطر بقوته وأمواله على المكان المحاط بأسوار . ولا يمكن لأحد أن يهزمه إلا إذا كان قويا مثله . يستطيع أن ينتزع من عرشه كى تبقى اللعبة أزلية . فهريدى يقرر الوقوف فى وجه أبو زيد . ويجد استجابة من بعض تجار سوق الجملة بصورة غير علنية . فيزودونه بالمال . ويفهم من خصمه سر السوق . ثم يسعى للسيطرة على المكان بعد أن يهزم أبو زيد ويتحول هو إلى فتوة . طاغية يمارس نفس اللعبة . لعبة مقعد الطاغية .

هذا هو قانون . . . اه الفتوة كما رسمه نجيب محفوظ فى كافة أعماله فيما بعد ، خاصة التى تحولت إلى سينما ، ففيلم « فتوات الحسينية » كان يدور حول صراع من أجل عرش الحارة من خلال حالة واحدة . . الفتوة الذى يتكالب عليه خصومه لادخاله السجن . . وعندما يخرج من السجن يستعيد عرشه مرة أخرى بقوة النبوت . . وهذه الحدوتة صاغها نجيب محفوظ بعد ذلك باثنين وعشرين عاما فى سطور قليلة عن عاشور الناجى فى الفصل الأول - أو الحكاية الأولى - من الحرافيش . .

أى أن مفهوم الفتوة وصراعه من أجل قانون البقاء الدائرى قد اتضح بشكل خاص فى « الفتوة » لصلاح ابو سيف عام ١٩٥٧ . وإذا كان فيلم « فتوات الحسينية » يشكل حالة خاصة فى فترة زمنية معينة انتشرت فيها افلام العنف المرتبطة بالحركة التى كان من نجومها نيازى مصطفى كمخرج وفريد شوقى كممثل . فإن فيلم « فتوات بولاق » الذى اخرجه يحيى العلمى عام ١٩٧٨ هو أول عودة إلى سينما الفتوات التى أصبحت ظاهرة سينما الثمانينيات فى مصر . وقد أخرجت السينما المصرية العديد من الأفلام مأخوذة عن نجيب محفوظ . فإذا كان « فتوات بولاق » مأخوذ عن حكاية من « اولاد حارتنا » فإن « الشيطان يعظ » مأخوذ عن اقصوصة طويلة تحمل عنوان « الرجل الثانى » واختار المخرج اشرف فهمى أن يحمل الفيلم اسم المجموعة القصصية التى تضمها هذه الاقصوصة .

أما بقية أفلام الفتوات فمأخوذة عن حكايات الحرافيش المنشورة عام ١٩٧٧ . ومن هذه الافلام « الحرافيش » المأخوذ عن « الحب والقضبان » أو الحكاية الثالثة من الملحمة وقد اخرج الفيلم حسام الدين مصطفى عام ١٩٧٤ كما اخرج فى نفس الفترة الحكاية السادسة تحت عنوان « شهد الملكة » . وإخرج سمير سيف الحكاية الرابعة تحت عنوان « المطارد » . وإخرج أحمد ياسين الحكاية السابعة « جلال صاحب الجلالة » تحت عنوان « اصدقاء الشيطان » عام ١٩٨٧ . وإخرج على بدر خان عام ١٩٨٦ فيلمه « الجوع » عن



الحكاية التاسعة « سارق النعمة » بينما قدم نيازى مصطفى الحكاية العاشرة « التوت والنبوت » عام ١٩٨٦ .

وفى فيلم « فتوات بولاق » نرى فى البداية سقوط ميمون ، الفتوة القديم - فريد شوقى - فى معركة خاسرة متكافئة مع فتوة جديد استطاع أن يشله بضربة فيعلن عن تو على مستعده عباس - حسن حامد - فتوة جديد . .

ويقول مجدى فهمى « إن الفتوة القديم بعد هزيمته قد انسحب كالنمر الجريح . ليتحول إلى نمر عجوز عاجز . يمضى جل وقته فى خماره شعبية صغيرة بالحارة ذاتها يأكل لحم الرأس المسلوق . ويجرع تلك الخمر الشعبية والرخيصة التى تصنع من العيش المتخمر وتوزع فى نوع من القرع الخشبى . وتعرف باسم « البوظة » . زالت عن الفتوة كافة الامتيازات . عدا حقه فى الحصول على الأكل والشرب بالمجان . ورغم أنف صاحب الخماره .

وفى الخمارة يجىء اليه شاب يشكو أن الناس تسخر منه فى الحارة لعمله الوضيع مما لا يمكنه من الزواج من المرأة التى يحبها . فيسعى ميمون إلى ضم الشاب - نور الشريف - إلى عرين الفتوة الجديد . وكى يحدث ذلك فعليه أن يكون قويا . وأن يمتثل لاوامر الفتوة حتى لو طلب منه أن يقتل حبيبته ولأنه لا يستطيع التكيف فى هذا المجتمع الشرس يحاول الهروب من الحارة . فيقف له رجال الفتوة ويضربونه ضربا مبرحا . ثم يتمكن من الهروب بمساعدة ميمون . والرحيل عن الحارة فى حالة الهزيمة

هو منفى دائم أو مؤقت قامت به شخصيات كثيرة فى كافة أفلام الفتوات . والرحيل ليس هروبا بقدر ما هو استعداد لعودة أكثر قسوة وكفاءة . . مثلما رحل الزوج فى « المطارد » وزوج أخرى « شهد الملكة » عاد كى يقتل زوجته التى هام بها الرجال حبا . وكذلك شكا فى « الشيطان يعظ » كما هرب خضر الناجى فى فيلم « الحرافيش » كى يعود أكثر قوة ويتولى زمام الحارة .

إذن ، لقد هرب محروس كى يعاود رحلة الرجوع إلى الحارة التى هرب منها رغما عنه . أو اتقاء لشر الفتوة . ومن المهم أيضا أن نشير أن أسباب الهروب أو العودة إلى الحارة مرتبطة دوما ـ فى السينما ـ بوجود امرأة . فقد عاد محروس كى يفاجأ بأن أحد اصدقائه المقربين قد تقرب من حبيبته التى هرب لأنه لم يشأ أن يقتلها يفاجأ أن صديقه وحبيبته يخونـاه . فيقتله خلسة . . ثم يقتل حبيبته . . ويصاب بالجنون .

رحلة الفتوة هنا غير كاملة . فمحروس ليس سوى حرفوش صغير لا يسعى إلى منصب الفتوة . وكل ما يتطلع اليه أن يكون رجلا من رجال الفتوة يقتل خلسة من أجل امرأة . وهو دائما مضروب . مطارد ليست فيه ملامح البطل المنشود . والبطل هنا هو الفتوة الحقيقى . أما محروس فيصبح مجنونا يجرى الأطفال خلفه للسخرية منه . وبقت الحارة فى حالة بحث عن فتوة آخر .

فى فيلم « الشيطان يعظ » نرى حدوته مشابهة فشطا الحاجرى ـ نور الشريف ـ يذهب ايضا إلى فتوة معتزل ليوسطه لكى يكون قريبا من الفتوة الديناري . فريد شوقى ـ وإذا كان محروس يعمل فى جلاء النحاس . فإن شطا يعمل فى مهنة متواضعة أيضا ككواء ثياب . وإذا كان عباس قد طلب من شطا البحث عن أجل فتيات الحارة والايقاع بها . إنها وداد التى يحبها . لذا فإنه يهرب من الحارة مع فتاته إلى حارة أخرى يسيطر عليها فتوة آخر ، وعدو لدود للديناري . هذا الفتوة شبل يطلب الفتاة لنفسه . فيطلب من الزوج أن يطلق زوجته كى يتزوجها هو . وعندما يرفض شطا يقتحم الفتوة مسكنه فيضربونه . ويغتصب شبل الزوجة أمام عينى زوجها . دفع هذا الحادث الزوجين إلى العودة لحارة الديناري وطلبا من الفتوة أن ينتقم للمرأة التى كان يود



خطبتها . فتقوم المعارك بين الفتوات تنهال فيها النبابيت الضخمة . ويغرس فيها شطا سكينة فى صدر غريمه الذى اغتصب زوجته ، ويخرج الكبد ويرفعه وسط الجماهير فى نفس اللحظة التى يُعتمد فى صدره سكيناً جاءته من قبل أحد رجال الفتوة المقتول .

وعن العلاقة بين الفيلمين كتب مجدى فهمى أن « النتيجة فى نظرى مختلفة تماما . ففيلم يحيى العلمى خاطب الجماهير بمفاهيم غير تلك التى ذهب اليها أشرف فهمى . العلمى قدم فيلم مغامرات . أشرف قدم فيلم أبعاد واسقاطات . فالفتوة فى الشيطان يعظ ليس مجرد فتوة . هو قد يكون حاكما قد يكون سلطة ، قد يكون دولة مستعمرة تراها وفقا للعين التى تنظر بها اليه . وهى فى جميع الحالات شخصيات تكاد تبرز معالمها على الشاشة » .

أما مجموعة الافلام المأخوذة عن حكاية الحرافيش ، فقد ظهرت فى فترات متقاربة لدرجة أن حسام الدين مصطفى قد اخرج فيلمين منها ، شهد الملكة والحرافيش ، فى نفس الاسابيع . فكان يخرج من هذا الاستوديو كى يستكمل احداث الفيلم فى استوديو آخر . أو قد يستفيد من نفس الماكياج والديكور . وأشرك معه صلاح قابيل فى دور الفتوة الذى يتمكن من السيطرة على الحارة فى أحد الفيلمين . ثم هو الطامع أبدا فى اختطاف منصب الفتوة من اسرة الناجى منتظراً سنوات طويلة كى يتمكن عن هذا المنصب ، لكن أبداً .

« شهد الملكة » هو شهد ملكة النحل التى تجذب برائحتها وانوثتها عشرات الذكور الذين يطاردونها حتى يتمكن أحدهم من أمتلاكها ثم يموت . أو تموت هى . المرأة هى زهيرة التى تمثل روح الجمال الفتاك الذى يصعق الناظرين . وهى امرأة تدوس فى صعودها الطبقى ـ كما كتبت خيرية البشلاوى فى مجلة الفنون العدد ٢٨ ـ على جماجم الرجال مستخدمة سلاح الجنس . وهى ليست من الجمال فى شىء برغم المبالغة فى المكياج والاسراف الشديد فى عنصر الملابس . علما بأن الملابس التى ارتدتها نادية الجندى لا علاقة لها أبداً بما كانت ترتديه « زهيرة » التى ترتدى ملاءات القريشة الفاخرة ، وعرائس البراقع الذهبية . ولم تكن ترتدى القبعات ولا اغطية الرأس الغربية ولا الفساتين التى تنتمى إلى تقاليع الربع الأخير من القرن القرن العشرين بينما تعيش فى ربعه الأول .

فالرجال الذين يطاردون ملكة النحل هم : السماك الانيق . والناجى الأكبر . والفران والفتوة . والمأمور وشيخ الحارة . ورجال آخرون . أما ذكر النحل الذى تريده الملكة وتحس بقوته فهو الناجى رغم أنه متزوج . وهو فى منظورها رمز الرجولة . وهؤلاء الرجال يتعاقبون على الملكة . فتلفظهم الواحد بعد الآخر . كأنها تصطاد بضع ذبابات . وزهيرة تصعد السلم الاجتماعى بمكيافيلية تحسد عليها . وهى تستخدم كل الأسلحة المتاحة لها . وجمال

ملىء بعظام بـارزة ومكائـد الأنثى لايقاع الرجـال الاقـويـاء فى حبـائلهم . هؤلاء الرجال يصبحون ـ رغم ما يتمتعون به من قوة ـ إلى ظلال باهتة ـ يأتمرون بـأمرهـا . ويمشون فى ركابها . حتى إذا قضت وترها من رجل انتقلت إلى غيره . حتى الذكر الأكبر الذى تحبه وتنشده فإنه يطاردهـا مثل بقيـة الذكور . فيتحطم مثل الجميع بعد أن يهجر بيته من أجلها . رغم أنـه يعرف مـاضيها واسلوبها فى اصطياد الرجال .

وفى هـذا الفيلم ، لم يكن الفتـوة ، أو حياته الخاصة ، هو الشخصية الرئيسية فى الفيلم رغم أن أحداث الفيلم بدأت بحفل تنصيب الفتوة الذى انتصر على خصم له . وهـذا الرجـل الذى يهـزم الرجـال تهزمـه امـرأة . ونوح الغـراب هـذا رجـل كثيـرا المشاجرات وقد فقأت عيناه فى إحدى هذا المعارك .

أما فى فيلم « الحرافيش » فقد استطاعت المـرأة ايضا أن تهـزم الـرجـل ، الفتـوة ، سليمـان النـاجى بكـل انـوثتهـا . فسنيـة السمرى امرأة ثرية جميلة ترى فيها فتوة الحى بجبروته ورجولته فتقع فى هواه . وعندما يـطلب منها الـزواج تطلب منـه أن يـطلق زوجته الأولى فتحبه فيترك عالم الحارة إلى مقر المرأة . ويصبح تاجرا فى الظاهر . فتوه أمام سكان الحارة الذين يشترون من بضاعته . وينجب من سنية ولدين يقع بينهما صـراع دموى من أجل حب نفس المرأة .

وهذا الفيلم المأخـوذ عن فصل « الحب والقضبـان » قـد اختلف كثيـرا عن النص الأدبى فالهروب الذى يقوم بـه الأخ خضر الناجى هو هـروب قدرى بعـد أن تعرض لافتـراءات زوجة أخيـه التى تحبـه وتسعى للسيطرة على البيت .

وهذا الهروب هو نوع من البيات الشتوى للعودة أكثر قوة وعطاء . فهو يعمل بالتجارة ويعود ليظهر فى الوقت المناسب كى يبارى عتريس الطامـع فى منصب الفتوة بعـد أن اصاب العجز الأب سليمان . كما أنه ينقذ تجارة الاسرة من الافلاس . وفى الفيلم رأينا بكراً يقوم بغمد سكين فى صدر أخيه لولا أن رضوانه تتدخل بينهـما فيكون السكـين من نصيبها . وفى الرواية فإن بكراً يهرب بدلا من قتل أخيه . وهى حالة هـروب قـدريـة أخرى .



وقد بدا فى هذا الفيلم مدى ما يتمتع به الفتوة من جبروت . ثم مدى ما تحدث له من مهانة تنكسر انيابه الفاتكة . فـامرأتـه تذهب إلى رجل آخر فى سن ابنائها وتختفى أيضا من الحارة وفى المباراة الثانية بينه وبين عتريس يبدو مهزوماً قبل أن يرفع نبوتـه . بينما يقف عتريس قويا شامخا . وهو الذى انهزم فى مبارزة مثيلة من سليمان الناجى . ومن الطريف أن عتريس ينحنى أمام خضر الناجى عند عودته ويطلب منه الغفران فى نفس المعركة لأنه يعرف أن المواجهة هنا غير متكافئة . ويتولى خضر مهام الفتونة .

وفيما بين هاتين المعركتين العاتيتين فـإن الفتـوة ، ثم أهل الحـارة من الحـرافيش ، ينشغلون بـأمورهم الخـاصـة . فقـد ذاب سليمان الناجى وسط تجارته وثـرائه الـذى حققه من خلال صعوده الاجتماعى ولم يكن ينوى النزول أبداً على هـذه المكاسب من خلال تنازله عن الفتونة الاعنوة .

وفى فيلم « الجوع » لعلى بدر خان تحول خضر الناجى إلى رمز كبير لرجل طوبوى . فارس نبيل ، كـما نعرف من الحـوار الذى يـدور عنـه ، سـادت فى عهـده العـدالـة الاجتماعية ـ والأزدهار فى الحارة . وفـرج الناجى ـ محمود عبد العزيز ـ الذى يصبح فتوة بالمصادفة يبدو مشدوها بنموذج خضر الناجى فيسير على هداه . وفرج هذا سليل اسرة الفتوات ليس سوى شخص عادى . لا علاقة له بالسلطة التى تولاها فجـأة اثر معركة مع قدامى الفتـوات . وفى مقدمـة الفيلم نعرف أن فرجا لم يكن يحلم يوما بما وصل اليه . فهو مجرد بائع بسيط لا يعرف التمرد ولا يطمـح إلى التغيير إلا فى أضيق الحدود . بل أنـه تلقى صفعات الفتـوات دون أدنى بادرة مقاومة . ورغم أنه يسمـع من أخيه جابر أن جسمه أكثر فحولة من أى فتوة . إلا أنه لا يبدى تمرداً بالمرة . وكـان أقصى أمـل يمكن أن يبلغـه قبـل معـركـة المصادفة التى تولى عرش الفتوة على أثرها هو أن يشترى عربة .

ويمثل فرج نموذجا للحاكم العادل فى أولى سنوات حكمه ، فهو يستهل منصبه بعمل الخير من خلال التبرع للمسجد ، وايقاف فـرض الاتـاوة . ويصبـح حـامى الحـارة وراعى مصالحها . ويرفض أن تنتقل اسرته إلى مستوى اعلى . ويظل يعمل سائقا لعربة سوارس ينقل فوقها البضائع والنسوة . وإذا جاءت المعركة الأولى من خلال مصادفة . فإن المعركة الثانية تكون عن عمد واستعداد يتمكن فيهـا الفتوة من قهـر بقـايـا عصـر الفتوات القديم ليثبت أنه قوى بالمصادفـة والجد . وهـذه المعركة الفـاصلة تدفعـه إلى التطلع الاجتماعى مثلما فعل جده سليمان الناجى فالست ملك امـرأة ثريـة توفـر له الفراش الوثير والحمام السـاخن ـ مثلما فعلت سنية السمـرى ، مع جده سليمـان ـ وهى أكـثر جمالا من زوجتـه زنـوبـة ، وتعلمـه الانفتـاح عـلى عـالم جـديـد هـو التجـارة والثراء . فالرجل الذى كان يؤمن أن . . البرميل الملىء يجب أن يُجب فى الفارغ » يملا فيها بعد خزائنه ويمنع المؤ ون عن ابناء الحارة ايمانا بأن الاسعار سوف تتضاعف كلما زاد والـطلب الـظروف إذن هى التى صنعت ديكتـاتـوريـة فـرج . المقعـد الـذى جلس فوقه . والذى فرض منه سلوكا بعينه . قد تكـاتـف بعض الـظروف البـالغـة الـدقـة والصغر فى افلام او روايات لصنع مثل هذا الديكتاتـور بنفس التفاصيل . لكن فيلم « الجوع » يختار موضوعا حساسا لدراسة اثر الثروة فى صناعة هذا الديكتاتور .

ففى ذلـك العـام ١٨٨٧ ، لم يف نهر النيل بفيضانه العادى . إذن فهو عام جفاف وعلى الناس أن تربط الاحزمة على بـطونها حتى يجتازون الأزمة . وقد بلغ الفيلم من الـذكـاء ان عـزف عـلى نغمـة أن قسـوة الـديكتـاتـور أشد قسوة من الجوع الـذى فرضته ظروف النيل فى ذلك العام .

فالناس، حتى قبل أن يفيض النيل شحيحا ، كانت تعيش فى ظروف اجتماعية صعبة وضيقة ولا أدل على ذلك من حياة فرج نفسه . لكن هذا الفرج يصبح بقوانينه وجبروته وعنفه كابوسا يهدد الحارة أكثر من كابوس الجوع نفسه . فبينما يشكو أهل الحارة من الاملاق الزاحف على بطونهم . فإن فرجا يستحم فى منزله بماء ساخن ، ويتمرغ فوق فراش وثير . ثم يعمل بالتجارة ويتسع مداهـا محـه « التجـارة شغله الشاغل . مزاج واحترام » وبينما يدفع الجوع الناس إلى السرقة من بعضهم البعض فإن فرجا يقيم الولائم الكبيرة للتجارة .

ومثلما يحدث لكل طاغية . فعند هذا الحد يجب أن يظهر متمرد جديد . فبدون الديكتاتوريين لا يمكن للثوار أن يظهروا . والفتوة الجديد ليس صاحب عضلات ونبوت قوى . وإنما هو انسان بسيط . عقل حكيم يسعى قدر الامكان ان يعطى للفقراء من أموال الأغنياء . هو روبن هود عصره أو فلنقل يوسف الصديق فى زمن المجاعات . فجابر هو الأخ الشقيق للفتوة . وهو انسان ما لم يؤمن بالمثالية . يتزوج من زبيدة التى غـرر بها أحد الفتوات السابقين ويتبنى رضيعها ويعطيه اسما محببا لدى النـاس ، وهو فضل الجبالى . كما يقوم بدور البشر الجديد لامـل منشود . فـوسط الليل يلقى بلفافات الطعام إلى الجياع مردداً اسم فضل الجبالى . الفتوة القـديم الذى عـرف عنه العدل أنه يأخذ من مخازن الفتوة كى يشبع الجياع . وعندما يسقط الفتوة الـديكتاتـور يرفض أن يكون فتوة فعلى منصب الفتوة أن يكون جماعيا . وإذا كان على هذا الفتـوة الجماعية أن يكون ديكتورا فذلك امره . فـالفتـوة الفـرد رجـل يتحرك من خـلال جماعته . تستفيد من هذا النظام . وعندما أصبح فرج فتوة لم يتحرك الا من خـلال عصبة رجال . وعندما انهزمت هذه العصبة سقط فرج تحت وابل الأحجار الملقاة فوق رأسه من قبل الجياع والمتمردين .

الفتـوة الجديـد ، هـو فكـرة طـوبـويـة للصـراع ضد الظلم والطغيان . فلم يعد فرج مثلا طاغية على ابناء الحى . بل على أمه ، وزوجتيه . الأم هى نمـوذج مشابـه لسنية السمرى . ترغب فى الزواج من رجل أصغر سنا . وعندما تموت الأم يشعر فرج انه هدم صرحا قويا فى داخله . فيرتمى فى احضان امرأة وضيعة تذكره بامه . ولأن أمه وضيعة لاكت الألسن سيرتها . فإنه يجد فى فلة حضانا بديلا . . حضان ملىء بالفساد والعفونة . فهو يضرب زوجته الست ملك عندما تعايره بهـذه السافلة : « استيقظت يـومـا فكـرهت زينب وملك وكـل من أعرفهن » . كما ساعد فى تحطيم الفتوة أيضا تخلى اتباعه عنه والتمرد الذى قادته زبيدة ، زوجة أخيه ، ضده بعد أن قام بجلد زوجها جابر وعذبه .

وفيلم « الجـوع » هـو أهـم الافـلام المصنـوعـة عن الفتـوات . حيث حـول الصراع بين الجسـد والعقل لمصالح هـذا الأخير . فالقوة الجسدية بدون عقل رشيد تتحول إلى قوى غاشمة سرعان ماتنهار أمام قوى الحق والعدل . وهذه هى ، كما أكدنا فى بداية حديثنا ، نظرية الفـارس النبيل الذى إذا ما أصبح أسيراً لقوى غاشمة - فإن سقطته تكون بالغة القسوة .

أما سمير سيف فى « المطارد » فقد ناقش العلاقة بين العدل والظلم . فقد تولى القللى الفتونة بعد أحد ابناء الناجى هناك اثنان من عائلة الناجى هى سماحة ورضوان يتعمد سماحة اللهو والمجون والاستهتار كى يخفى باحكام امراً فى صدره . وهو ارجاع الفتونة إلى اسرته من جديد . أمـا أخوة رضـوان فيرضى بـالأمـر الـواقـع وأن الحكمـة فى التعايش مع الفتـوة الظالم ومسـايرتـه اتقاء لشره . إلا أن فتوة « المـطارد » لم يكن من الغبـاء كى يسمـح لابنـاء أحـد الفتـوات السابقين بأن يكون مـلاصقا لـه . ولكنه يـرفضه دائما لمراقبتـه فيما يمكن تسميتـه بـالاحتضان القـاتل فيشله عن الحـركـة . ويتعمد ازلاله حين يطلب منه أن يتنازل عن حبيبتـه وأن يهـديهـا بنفسـه اليـه وراجـع مـا حـدث فى فيلمى « فتـوات بـولاق » و « الشيطـان يعظ » . ثم امعانـا فى الأذلال يطلب منه أن يحضـر عصا النـاجى . رمز الشرعية . .

وكـالعادة فى مثـل هذه المـواقـف ، فإن البطل المهزوم ، أوالاضعف يفكر فى الهرب من الحارة . لكن رجال الفتوة يقتلونها ثم ينسبون القتل إلى سماحة . وتبدأ المطاردة حتى بعد كشف حقيقة القللى وعودة الحق لاصحابه . حيث تقع مواجهة أخرى مـع رجـل البوليس السـرى الذى يـرمز لاتجاه سلطوى يرتبط مباشرة بالأفـاقين وسارقى اقوات النـاس . أما ضابط الشرطة فهو أيضا رمز لاتجاه السلطة السلبية التى لا تتدخل إلا إذا ستفحلت الامور بدرجـة تنذر بـالخطر وتهدد وجوده .

وقد اهتم هذا الفيلم بالتركيز على نقاط متكررة فى افلام « الحـرافيش » الأخرى . فبعد أن هرب سماحة إلى حارة أخرى نجد فتـوة آخـر ، لا يقـل شـراهـة عن الفتـوة الأول . فهو يريد أن يشاركه فى تجارتـه . ليس برأسماله ولكن باسمه وسمعته وصيته لا أكثر . مما يدفع سمـاحة ان يتعلم لغـة العنف التى لابد أن يسيطر بها على الحارة . فيتـدرب مثل كـل عائلة الناجى قبل أن يتولى الفتونة كمنصب . كما أن هذا الفيلم - كما يقول كمال رمزى فى مجلة الفنون العدد ٢٧ - يبدو فى بعد من ابعاده ، خاصة بعد أن أهمل فكرة جماعية المقاومة . كما لو كان يتتبع محاولـة الارادة الفرديـة للخروج من دائرة الطغيان .

ويؤكد كمال رمزى ايضا فى مقدمة هذا المقال عن فيلم « المطارد » ان كمية العنف فى ملحمـة الحـرافيش : « تتجـاوز كميـة العنف التى قـد تتوفـر فى اى عمـل عـربى آخـر . ففى الحـرافيش تـرتفـع نبـابيت الـطغاة . فى كـل حكـايـة ، عـدة مـرات لتفرض القهر والذل والاتاوات على سكان الحـارة . ومن احراش الحيـاة ، يـأتى من يحاول ان يقف ضد الطغيان والظلم فيلجأ إلى العنف حيث يفشـل تـارة وينجـح تـارة . ولكن الفساد سرعـان ما يـدب فى السلطة الجديدة التى تعتمد على البطش من جهة . وخوف الناس من جهة أخرى . فينشر القهر والذل وتفرض الاتـاوات من جديـد . ثم يأتى من يحاول المقاومة .

وفى فيلم « التـوت والنبـوت » لنيـازى مصطفى تكررت حكاية الفتوة القديم الذى يسقط بمجده على يد فتوة جديد يتزوج من امرأة ثرية ويعانى من ضغوط من طرف فتوة طاغية . أما أحمد ياسين فقد تناول حكاية جـديدة من حكـايات الحـرافيش فى فيلمه الأخير « اصدقاء الشيطان » .

هذه صورة من صور عديدة تناولها نجيب محفوظ بوجدانية شديدة . . وعبر عنها بعمق شديد وبانفرادية لم يسبق لها مثيل ◆

هيكتور برليوز ...
أبو الكتابة الأوركسترالية الحديثة

د. زين نصّار

يعتبر مؤلف الموسيقا الفرنسى هيكتور برليوز (١٨٠٣ ــ ١٨٦٩) أبو الكتابة الأوركسترالية الحديثة ، فهو أعظم شخصية موسيقية فرنسية فى العصر الرومانتيكى ، كما أنه كان من أعلام ذلك العصر البارزين . وقد كان له تأثيره الإيجابى على المؤلفين الموسيقيين المعاصرين له والتالين عليه ، بما أدخله من إضافات على فن الموسيقا سواء باستخدامه (الفكرة المسيطرة) التى توصل إليها فى السيمفونية الخيالية التى كتبها عام (١٨٣٠) ورمز بها لشخصية معينة ثم كرر تلك الفكرة فى كل حركة من حركات السيمفونية بشكل مختلف وفقا لما حدث للشخصية التى ترمز لها .

ونجد أن (الفكرة المسيطرة) قد أثرت بشكل مباشر على إثنين من المؤلفين المعاصرين لبرليوز ــ وهما أصغر منه سنا ــ الأول هو مؤلف الموسيقا المجرى فرانز ليست (١٨١١ ــ ١٨٨٦) والذى ساعدته هذه الفكرة على التوصل إلى شكل القصيد السيمفونى الذى ابتكره ، حيث رأى أن عليه بدلا من تكرار لحن معين يربط به بين حركات السيمفونية ، أن يكتب عملا من حركة واحدة طويلة تُصَوِّرُ موضوعا محددا مثل قصيدة شعر أو قصة أو منظراً طبيعيا أو لوحة مرسومة . والمؤلف الثانى الذى تأثر (بالفكرة المسيطرة) لبرليوز ، هو مؤلف الموسيقا الألمانى ريتشارد فاجنر (١٨١٣ ــ ١٨٨٣) الذى أوحت له (الفكرة المسيطرة) أو ساعدته على التوصل إلى فكرة (اللحن الدَّال) (Leitmotiv) الذى رمز به لشخصية محددة فى أوبراته ، وكان يتكرر ذلك اللحن عند ظهورها على المسرح أوعند ذكرها بين شخصيات الأوبرا . وكذلك فقد كان هيكتور برليوز ميالا لاستخدام أعداد ضخمة من المغنين والموسيقيين فى أعماله ، فقد ألف عام ١٨٣٧ مرثية للجنود الذين قُتلوا فى الحملة الفرنسية على بلاد الجزائر ، وشارك فى أداء تلك المرثية مائتا مغنى ، وأوركسترا ضخم وست عشرة طبلة تمبانى وأربع فرق لآلات النفخ النحاسية .

وكان برليوز أول من أدخل لفن الموسيقا الحب الرومانتيكى ذو الخيال الجامح ، وكذلك استغلاله للموضوعات الأدبية فى مؤلفاته الموسيقية ، حيث قامت الموسيقا بتصوير موضوعات محددة ، فقد تأثر برليوز بكل من :
بايرون (Byron) وجوته (Geothe) وشكسبير (Shakespeare) وغيرهم .
وكان ميله الأدبى هذا واضحا فى جانب آخر من نشاطه الفنى عندما عمل كناقد موسيقى يحرر عموداً ثابتا فى جريدة الديبا (Jornal de Debats) على مدى ربع قرن . وبرليوز كمؤلف موسيقى كان مسرفا فى إستخدام الألوان الأوركسترالية ، فكان يحلم بأوركسترا خيالى يتكون من ٤٦٥ آلة ، منها : ١٢٠ كمان ، ٤٠ فيولا ، ٤٥ تشيللو ، ٣٧ كونترباص ، ٣٠ آلة بيانو ، ٣٠ آلة هارب ، بالإضافة إلى آلات نفخ وآلات ايقاع على نطاق واسع . ويتضح من هذه الأرقام المبالغ فيها مدى حب برليوز للضخامة فى أعماله ، كما أنه قد درس بعناية الفروق الدقيقة والصغيرة جداً للأفكار والألوان والظلال ، كما لم يفعل أحد قبله . ويعتبر برليوز واحداً من عظماء الموسيقيين المجددين فى أساليب الكتابة الأوركسترالية كما نعرفها اليوم ، ونسميها فيرتيوزية وبراقة يمكن القول أنها قد نشأت على يد برليوز ،

وهو قد ألف كتابا عن التوزيع الأوركسترالي عام ١٨٤٤ مازال يعتبر مرجعا حتى الآن . والجدير بالذكر أن إستخدامه للأعداد الكبيرة لم يكن لحبه للضخامة ، ولكن لأنه كان لا يكل من البحث عن أصوات وألوان جديدة ، وكان يحاول دائما أن يستخرجها من المجموعات المختلفة من الآلات ، كما كان يجرب دائما الآلات الجديدة ، وبفضله دخلت أكثر من آلة موسيقية إلى الأوركسترا وبقيت فيه ، ومنها على سبيل المثال نذكر آلتي الهارْبْ (Harp) والكورانجليه (En-glish Horn) . وكان إستخدام برليوز للإيقاع جريئاً ، وقد حرر أسلوبه في الكتابة للأوركسترا الموسيقا من التبعية للإيقاع . واستفاد من التنوع في النماذج الايقاعية المألوفة وغير المألوفة حتى أن الكثير من معاصريه كانوا ينظرون إليه على أنه شخص غريب الأطوار في هذه الناحية .

من كل ما سبق نجد أن هيكتور برليوز كان له تأثيره القوى على المؤلفين الموسيقيين الذين جاءوا بعده أيًا ما كانت جنسياتهم .

وقد ولد هيكتور برليوز في الحادى عشر من ديسمبر ١٨٠٣ في قرية سانت آندريه بالقرب من جرينوبل ، في جنوب شرقى فرنسا ، وكان والده طبيبا يعمل في الريف ويرغب في أن يصبح إبنه طبيبا مثلهُ ، ولهذا فقد تلقى برليوز تعليما موسيقيا ضئيلا في صباه ، لأن تعليمه كان موجها ليصبح طبيبا . وقد أرسله والده عام ١٨٢١ إلى باريس ليدرس الطب ، ولكن عندما طُلب منه أن يقوم بتشريح حيوان هرب من المدرسة مرعوبا وحبس نفسه في حجرته ، وأدرك أن الطب لن يكون مهنته له . وبالرغم من تلك التجربة فقد استمر بشجاعة في دراساته الطبية ، حتى حصل على بكالوريوس العلوم عام ١٨٢٤ . ولكنه لم يترك دراسة الموسيقا وحرص على حضور الحفلات في دار أوبرا باريس ، كما قضى الساعات الطوال في مكتبة الكونسيرفتوار يدرس المدونات الموسيقية . وعندما سمع أوبرا (إيفيجينيا في توريد) لجلوك هزته بعمق ، وأيضا عندما سمع سيمفونية لبيتهوفن لأول مرة ، بدا كما لو كان قد اكتشف عالما جديداً ، وبعدها لم يعد يطيق صبرا على تعلم ذلك الفن العظيم المدهش الذى استطاع أن ينتج عملا مثل سيمفونية بيتهوفن . فذهب إلى الأستاذ ليسيور (Lesueur) ليتعلم على يديه ، وعندما كتب أوبراه الأولى ، قال له أستاذه « إنك لن تصبح أبداً طبيبا أو صيدليا ، ولكنك ستكون مؤلفا موسيقيا عظيما ، لأنك تملك عبقرية » .

وكتب قداسا وقدمه في ديسمبر عام ١٨٢٣ ، ولكنه لقى فشلا ذريعا . فقام بمحاولة غير ناجحة للالتحاق بكونسيرفتوار باريس . ولما كان برليوز لا يعرف اليأس ، فقد عاد لبيت أسرته في صيف عام ١٨٢٤ ، وأعلن على والده أنه ترك دراسة الطب إلى الأبد ، وسوف يتجه لدراسة الموسيقا ، وبعد جلسة عاصفة بين الأب وابنه ، اقنع الأب بوجهة نظر إبنه ، فوعده بالاستمرار في دعمه ماديا ولكن بشرط واحد هو أن يثبت برليوز في فترة معقولة أن لديه المقدرة على النجاح في ميدان الموسيقا . وهكذا تمكن من الالتحاق بكونسيرفتوار باريس . وبعد فترة أراد أن يثبت براعته فنظم عرضا ثانيا للقداس وقدمه في العاشر من يوليو عام ١٨٢٥ ، وغطّى نفقاته بمبالغ إقترضها من بعض أصدقائه ، واستقبل العمل هذه المرة بشكل أفضل وخاصة من الأصدقاء ، ولكنه ترك برليوز مثقلا بالديون ، وبالطبع قام والده بسداد تلك المبالغ ، مما جعله نافذ الصبر حول جدية مواهب إبنه الموسيقية ، ومما زاد الأمر سوءاً أنه علم أن برليوز تقدم مرتين للحصول على جائزة روما الكبرى ولكنه فشل .

وأخيرا أقنع الوالد نفسه بأن إبنه ليست لديه المواهب التى تمكنه من النجاح في الموسيقا ، فتوقف عن مده بالمال . وحاول برليوز أن يدبر أموره قدر الامكان ، فأعطى دروسا خاصة ، وشغل وظيفة مدرب كورال فكان يحصل بالكاد على ما يسد رمقه . وفي عام ١٨٢٧ حضرت إلى باريس فرقة شكسبير الانجليزية وقدمت سلسلة من العروض وكانت نجمتها تدعى هاريت سميسون ، وعندما رآها برليوز تؤدى دور أوفيليا في مسرحية هاملت وقع في غرامها ، وحاول التعرف عليها دون جدوى ، فغمرها بسيل من الرسائل الغرامية ولكنه لم يتلقى رداً . وحاول أن يلفت نظرها بإقامة حفل لتقديم أعماله ، وقدم الحفل في الكونسيرفتوار في السادس والعشرين من مايو ١٨٢٨ ، ولكنها لم تعرف حتى بإقامة الحفل . ولما فشل في التعرف على من يحب ، حاول أن يُعزى نفسه بعلاقة حب مع عازفة البيانو كامى موك (Camiue Moke) ولكنه لم يشعر بالهدوء ولا استطاع النسيان ، وعندئذ وجد الوقت مناسب ليكتب أول عملين هامين له الأول غنائية مصنف (١) على أساس ثماني مشاهد من فاوست (وقد أصبح هذا العمل فيما بعد أساسا لمؤلفه لعنة فاوست) . والعمل الثاني كان السيمفونية الخيالية التي قدمت في باريس في الخامس من ديسمبر ١٨٣٠ ، وكان فرانزليست بين الحاضرين في ذلك العرض وأعجب بالموسيقا ومنذ ذلك الحين أصبح أكثر أصدقاء برليوز تحمسا له وإعجابا به . وظل برليوز يبحث بقلق عن محبوبته لعلها تحضر الحفل ولكن دون جدوى ، وبينما هو يشعر بخيبة الأمل تلك ، جاءته الأخبار بأنه قد فاز بجائزة روما الكبرى عن غنائيته (Sardanaple) التي كان قد قدمها في أكتوبر ١٨٣٠ .

وذهب برليوز إلى فيلا المديتشي في روما ليقضي هناك ثلاثة سنوات وفقا لشروط المسابقة ، ولكنه عاد إلى باريس بعد ثمانية عشر شهراً ، وفوجىء بأن الآنسة سميسون قد عادت إلى باريس فاستيقظ حبه لها ، وأعد على وجه السرعة عرضا للسيمفونية الخيالية (التي ألفها من وحي حبه لها) آملا أن تحضر العرض ، وبالفعل حضرت مع شقيقتها وكان تأثير السيمفونية عليها كبيرا خاصة بعد أن علمت أنها هي التي أوحت للمؤلف بالعمل ، واستغل برليوز الموقف وعبر لها عن مشاعره واستطاع في النهاية أن يستولى على عواطفها وتزوجا في الثالث من أكتوبر ١٨٣٣ في السفارة البريطانية في باريس . ولكن ذلك الزواج لم يكن سعيداً بسبب حدّة طباع الزوجين ، وأيضا بسبب فقرهما وشعور الزوجة بفقدانها لمجدها ، كل ذلك جعلها متهورة وسليطة ، وانتهى الأمر بانفصالهما عام ١٨٤٢ (وقد توفيت عام ١٨٥٣) .

وخلال الأعوام التالية قدم هيكتور برليوز بنجاح عدد من الأعمال الجديدة هي : سيمفونية (هارولد في إيطاليا) عام ١٨٣٤ للفيولا والأوركسترا . وكان برليوز قد كتب هذا العمل بناء على طلب من عازف الكمان الايطالي نيقولو باجانيني (١٧٨٢ — ١٨٤٠) ، ولكنه لم يرضى عن الدور المحدود الذى كتبه برليوز لآلة الفيولا ،

وذلك عندما رأى مسودات الحركة الأولى ، وطلب منه أن يعيد كتابته بما يتناسب مع مكانة باجانيني ، ولكن برليوز قال له « إن العمل الذى تطلبه لا يستطيع أن يكتبه سوى باجانيني نفسه » . وقدم هذا العمل دون تغيير وأداه عازف فيولا آخر فى الثانى والعشرين من نوفمبر ١٨٣٤ . وعندما سمعه باجانيني فيما بعد فى السادس عشر من ديسمبر ١٨٣٨ تأثر به وأرسل رسالة لبرليوز قال فيها (إن بيتهوفن قد مات ، وبرليوز وحده يمكنه أن يعيده إلى الحياة) . ومع الرسالة أرسل هدية عشرون ألفا من الفرنكات .

وفشلت أوبراه (بنفينوتو تشيللنى) عند عرضها فى باريس عام ١٨٣٨ . وبعدها وقع فى غرام مغنية من الدرجة الثانية تدعى مارى ريتشيو (Marie Recio) ، وزار معها بلاد أوروبا . وعندما توفيت زوجته شعر بحزن عميق ، لأنه لم ينسى حبها أبداً ، وفى أيامها الأخير كانت مريضة فقام برعايتها بكل حب وحنان برغم عصبيتها الشديدة . وفى العام التالى تزوج مارى ريتشيو وجاء زواجه الثانى غير سعيد مثل الزواج الأول . وقد كتب برليوز مؤلفه (ليليو LeLio أو العودة إلى الحياة) وقصد به أن يكون تكملة للسيمفونية الخيالية ، التى مات البطل فى نهايتها . ثم كتب الدراما السيمفونية (روميو وجولييت) للأصوات المنفردة والكورال والأوركسترا عام ١٨٣٩ ، وفى هذا العمل استرجع برليوز بشكل موسيقى مشاعره العارمة التى توقفت عندما رأى هنريت سميسون أول مرة وهى تمثل على المسرح . وقد عصفت به تلك الذكريات حتى أنه هام على وجهه طوال تلك الليلة فى شوارع باريس . وقد قدمت هذه الدراما السيمفونية فى الكونسيرفتوار فى نوفمبر من نفس العام وحققت نجاحا هائلا . وكان من بين جمهور الحاضرين فى ذلك الحفل مؤلف شاب كان مايزال مغموراً ، ذلك هو المؤلف الألمانى ريتشارد فاجنر .

وفى عام ١٨٤٢ بدأ برليوز جولة لتقديم أعماله فى كل من ألمانيا والنمسا وانجلترا وروسيا . وخلال تلك الجولة ، أتم تخطيط عمل كان قد بدأ يعمل فيه قبل ذلك بسبعة عشر عاما ، وهو الأسطورة الدرامية (لعنة فاوست) التى قدمت لأول مرة بمدينة باريس فى السادس من ديسمبر ١٨٤٦ .



وقد قضى برليوز سنواته الأخيرة وهو غير سعيد ، فالاضافة إلى زيجتيه غير السعيدتين ، فقد بدأت صحته فى التدهور ، وقضى عليه وفاة ابنه الوحيد بمرض الصفراء فى هافانا ، فتوفى هيكتور برليوز فى الثامن من مارس عام ١٨٦٩ . وحمل جثمانه عدد من مؤلفى الموسيقا الفرنسيين وفى مقدمتهم شارل جونو (Charles Gounod) وأمبروا توماس (Ambroise Thomas) وعُزف مارش جنائزى تأليف برليوز .

وفيما يلى بيان بأهم مؤلفات هيكتور برليوز :

١ ــ الأوبرات : بنفينوتو تشلليني (١٨٣٨) ــ بياتريس وبنديكت (Beatrice et Benedict) ١٨٦٢ ــ أهل طروادة (Les Troyens) ١٨٦٣ .

٢ ــ للأوركسترا : السيمفونية الخيالية (١٨٣٠) ــ سيمفونية هارولد فى إيطاليا (١٨٣٤) ــ إفتتاحيات : الملك لير ــ Le Corsaire ــ الكرنفال الرومانى .

٣ ــ الأعمال الكورالية :

الدراما السيمفونية (روميو وجولييت) ــ لعنة فاوست ــ القداس الجنائزى ــ أوراتوريو (طفولة المسيح) ــ صلاة الشكر .

وفيما يلى عزيزى القارىء نلقى بعض الأضواء على السيمفونية الخيالية أشهر أعمال هيكتور برليوز ، وقد كتبها المؤلف ــ كما قلنا ــ عام ١٨٣٠ ، بوحى من حبه للممثلة الايرلندية هاريت سميسون . وفى هذا العمل توصل إلى واحدةمن إنجازاته الهامة فى عالم الموسيقا وهى (الفكرة المسيطرة) Idee Fixe وهى عبارة عن فكرة أو لحن يتكرر دوريا خلال حركات السيمفونية الخمسة ، ويرمز المؤلف بهذه الفكرة أو اللحن لشخصية الحبيبة التى يدور حولها موضوع السيمفونية . ولهذا العمل إسم آخر كتبه المؤلف وهو حادثة فى حياة فنان . وقد كتب هيكتور برليوز برنامجا تفصيليا للسيمفونية ، مهد له بالفقرة التالية :

« موسيقى شاب ذى حساسية مرهفة ، وله خيال ملتهب حماسا سمم نفسه بالأفيون ، وهو فى نوبة من اليأس الغرامى . وكانت جرعة المخدر أضعف من أن تقتله فراح فى نوم عميق رأى خلاله أغرب الأحلام ، تحولت فيها المشاعر والأفكار والذكريات إلى أفكار وصور موسيقية ، فالمرأة التى أحبها أصبحت لحنا ، مثل (الفكرة المسيطرة) التى وجدها وسمعها فى كل مكان » .

وفيما يلى نتعرف على حركات السيمفونية الخمس :

الحركة الأولى : وعنوانها (أحلام ومشاعر إنفعالية)

يتذكر الموسيقى الشاب مشاعر القلق أو الفرح التى كان يشعر بها قبل أن يرى الفتاه ، وعندما يقع فى غرامها ، يندفع فى نفسه فجأة حبا بركانيا نحوها ، وقد سبب له هذا الحب اللوحة والغضب ثم العودة للتعلق بحبيبته ثانية .

وتبدأ السيمفونية بمقدمة بطيئة ، حيث يُسمع لحن عاطفى إلى حد ما وتؤديه آلات الكمان ، يلى ذلك القسم السريع ويبدأ بعزف منفرد من آلة كورنو يساندها عزف من آلة كمان . وبعد سلسلة من ذات الطابع الايقاعى الحاد ، تُسمع الفكرة المسيطرة فى نغمات موحدة ويؤديها فلوت . وآلات الكمان الأولى . وهذا اللحن يعاود الظهور خلال الحركة عدة مرات ، حتى تنتهى بعزفه برقه من آلات الكمان .

الحركة الثانية : وعنوانها (حفلٌ راقص) .

« يرى الفنان حبيبته فى حفل راقص ، وسط ضوضاء الحفل المتألق » . وبعد ترعيدة تؤديها الآلات الوترية ، تظهر تدريجيا موسيقا رقصة فالس ذات طابع مرح ، وبعد أن يُسمع لحن الفالس يظهر لحن الفكرة المسيطرة وتؤديه آلتى (فلوت وأوبوا) ثم يعود اللحن الأساسى للفالس وتعزفه بشكل براق وقوى كل آلات الاوركسترا ، ثم يندفع اللحن فى تصاعد درامى تؤديه آلات الكونترباص ثم آلات التشيللوفآلات الفيولا ، وينتهى فى أحدّ الطبقات (عندما تؤديه آلات الكمان)

الحركة الثالثة : وعنوانها (مشاهد من الريف) .

« فى أحد أمسيات الصيف فى الريف إستمع الفنان إلى اثنين من الرعاة يتبادلا عزف الموسيقا ، وقد تأثر الفنان بجمال الطبيعة فى الريف ولكنه توقف فجأة عن التأمل ، فقد شعربقرب وقوع شىء ما غير سار وتساءل ماذا يحدث لو كانت حبيبته تخونه ؟ فقد عزف أحد الراعيين لحنا ولم يجبه الراعى الآخر !

والموسيقا تصور غالبا حياة الريف الهادئة . فيُسمع أولا عزفا ثنائيا لآلتى كورا نجليه وأوبوا بدون مصاحبة ، وبعد عشرين مازورة يظهر اللحن الاساسى الرقيق ، ويؤديه فلوت وآلات الكمان الأولى ، وهو لحن يذكرنا بالفكرة أو اللحن المسيطر . ويصل هذا اللحن إلى ذروته بعد ظهور لحن جديد تؤديه آلات النفخ الخشبية . ويعود اللحن الأول وتعزفه هذه المرة آلات الفيولا والتشيللو والفاجوت بينما تقابلها آلات الكمان بالكثير من الزخارف اللحنية . ثم يظهر لحن ثالث وتؤديه آلات التشيللو والكونترباص والفاجوت ، وفجأة تعزف آلات النفخ الخشبية لحن الفكرة المسيطرة ، وبعد أن تصل الموسيقا إلى ذروتها القوية وتؤديها كل آلات الاوركسترا ، تسمع فكرة موسيقية جديدة وتعزفها آلة كلارينيت منفردة تصاحبها الوتريات بالعزف نبرا ، ثم يُعاد تقديم هذه الفكرة الموسيقية ولكن تؤديها هذه المرة آلات النفخ . وتنتهى الحركة باللحن الشاعرى الذى بدأت به ويؤديه آلة كورا نجليه تصاحبها تآلفات ناعمة من آلة التمبانى .

الحركة الرابعة : وهى بعنوان (مارش الإعدام أو مارش الشنق)

« رأى الفنان فى الحلم انه قتل حبيبته ، ولهذا فقد حُكم عليه بالموت ، وتم اقتياده لتنفيذ الحكم ، فسار بخطوات ثقيلة على نغمات كئيبة فى صورة مارش وفى النهاية يظهر لحن الفكرة المسيطرة لبرهة كآخر فكرة للحب ، تقاطعها ضربة الموت المحتومة .

يسمع المارش قويا من كل آلات الاوركسترا ، يتبع ذلك ظهور فكرتين قويتين تعزف الأولى آلات النفخ الخشبية والنحاسية معا ، والثانية تؤديها آلات النفخ النحاسية والخشبية بالتناوب ، وتصل الالحان الثلاثة إلى ذورة قوية ، وبعد وقفة مفاجئة يظهر اللحن المسيطر وتؤديه آلة كلارينيت منفردة ، وبعد فقرة من الاوركسترا تقوم الآلات الايقاعية بدوربارز ثم يعود لحن المارش بشكل مختصر ليختتم الحركة .

الحركة الخامسة : وعنوانها (حُلم سبت الساحرات) .

« يرى الموسيقى نفسه وسط الساحرات ، وهم مجموعة مرعبة من الأشباح والسحرة ، والمخلوقات الخرافية الغريبة التكوين ، وقد اجتمعوا معا ليحضروا مراسم دفنه ، فيسمع ضوضاء غريبة ، وأصوات أنات ، وصرخات رنانة ، تجاوبها صرخات أخرى عالية . وتظهر الفكرة المسيطرة ثانية ، ولكنها فى هذه المرة قد فقدت نبلها وشخصيتها الخجولة ، وأصبحت حقيرة وتافهة ، وتهلل الساحرات عند وصولها فتنضم إليهن فى حفلهن الشيطانى الماجن ، وتسمع موسيقا رقصة الساحرات . وتبدأ الموسيقا بتصوير الجو الموحش بترعيدات تآلفات تؤديها الآلات الوترية ، ثم تظهر لحن الفكرة المسيطرة فى صورة غريبة بعض الشىء وتعزفها آلات الكلارينيت ، ثم تعاد وتعزفها هذه المرة آلات النفخ الخشبية ، ثم يسمع قسم جديد تُقرع فيه الأجراس ، ويصور التعذيب الذى يلقاه القاتل وتؤديه آلات التوبا والفاجوات . يلى ذلك رقصة مثيرة ، وبعدها تصل الموسيقا إلى ذورتها ، فيسمع لحن التعذيب وتؤديه الوتريات بصوت قوى ، ثم تعزفه آلات النفخ النحاسية والخشبية . وتنتهى الحركة والسيمفونية كلها بحيوية ذات طابع شيطانى ، تناسب ما صورته الحركة من أحوال الساحرات وما يفعلنه . وبعد عزيزى القارىء أرجو أن أكون قد ألقيت بعض الضوء على حياة وأهم أعمال مؤلف الموسيقا الفرنسى هيكتور برليوز الذى يعتبر بحق أبو الكتابة الأوركسترالية الحديثة ◆

المراجع :

١ - ثيودور م . فينى : تاريخ الموسيقا العالمية ، ترجمة : د . سمحة الخولى ومحمد جمال عبد الرحيم ، دار المعرفة القاهرة ، ١٩٧٢ .

٢ - كورت زاكس : تراث الموسيقا العالمية ، ترجمة د . سمحة الخولى ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٤ .

٣ - هوجو لايختنتريت : الموسيقا والحضارة ، ترجمة أحمد حمدى محمود المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٤ .

٤ - Christine Ammer: Harper's Dictionary of Music Barnes, Noble Books New york, 1973.

٥ - J. A. Westrup, F.Li., Harrison: Collins Music Encyclopedia, Collins Clear-Type Press, Great Britain, 1959.

٦ - MartinBookspan: 101 Masterpieces of Music And Their Composers, Doubleday, Company, New york, 1973.

٧ - Milton Cross And David Ewen: Milton Cross Encyclopedia Vol.I, Doubleday, Company, New york, 1953.

٨ - Peray A. Scholes: The Oxford Compamion To Music, O.U.P., London, 1970, Tenth Edition.

أقوال من نجيب محفوظ وأخرى عنه

اعداد : نبيل فرج

« كان الأدباء الذين أثروا فىّ فى أواخر المرحلة الثانوية يمثلون ثورة فكرية أكثر منها أدبية ، فطه حسين وسلامة موسى والعقاد قدموا لنا أفكاراً ومناهج فكرية أكثر مما قدموا لنا نماذج أدبية .

وحتى الأدباء والشعراء الذين وجهونا إلى الاهتمام بهم كأبى العلاء والمتنبى وابن الرومى يغلب عليهم الطابع الفكرى . وعلى ضوء تأثرى بهذه الأفكار يتضح سبب أختيارى لدراسة الفلسفة . على أنى لم أهمل قراءة الأدب أثناء دراستى للفلسفة ، وسارا فى تواؤم طوال فترة الدراسة ، وان كانت الغلبة للفلسفة بطبيعة الحال ، وبعد التخرج مررت بفترة تنازع بين الفلسفة والأدب عذبتنى كثيراً ، وأحسست أن على أن أختار بينهما ، وبلغت هذه الأزمة قمتها وأنا أعد رسالتى للماجستير مع المرحوم الشيخ مصطفى عبد الرازق .. فقطعت العمل وأنا فى منتصف الرسالة ، إذ أحسست أن كل تقدم فيها يزيد من حدة التمزق المؤلم فى نفسى .. »

« رحلة الخمسين مع القراءة والكتابة » فؤاد دوارة ، مجلة « الكاتب » ، يناير ١٩٦٣ .

« لقد تعلمت من طه حسين ـ مثلاً ـ ثورته الفكرية ، كما أن طه حسين أعطانى نماذج مختلفة من فن القصة مثل قصة الترجمة الذاتية فى « الأيام » ، وقصة الأجيال فى « شجرة البؤس » .

ومن قراءة العقاد تعلمت الايمان بقيم معينة أولها قيمة الفن الأدبى كفن رفيع لا كوسيلة للتكسب فى المناسبات .. وثانيها قيمة الحرية الفكرية فى الديمقراطية ومن قراءة قصة « سارة » للعقاد اكتشفت أول مثل للقصة التحليلية .

ومن سلامة موسى تعلمت الايمان بالعلم والاشتراكية والتسامح الانسانى » .

« حديث مع نجيب محفوظ فى عيد ميلاده الخمسين » جلال سرحان ، مجلة « المجلة » ، يناير ١٩٦٣ .



« الأدب الإنسانى ما هو إلا أدب محلى قد استكمل أبعاده الفلسفية . والتجربة الواحدة إذا تناولها كاتب تناولاً سطحيا قد تثمر أدبا محليا ، بينما إذا أعطى الكاتب لنفس التجربة أبعادها العميقة الشاملة تصبح هى نفسها من الأدب الإنسانى .

الفرق إذن بين المحلى والإنسانى فى الأدب هو فرق فى شمول وعمق المعالجة الأدبية للموضوع ، لا فى نوع هذا الموضوع أو بيئته » .

« نجيب محفوظ يتحدث عن فكره وشخصياته » الفريد فرج ، مجلة « الهلال » ، سبتمبر ١٩٦٥

« الرواية التى كنت أكتبها حتى الثلاثية هى الرواية بمعناها التقليدى . وهذا النوع من الرواية لا يستقيم أمره إلا فى مجتمع مستقر واضح الملامح لا فى مجتمع يتعرض للتغيير فى كل لحظة . وإذا كانت الرواية التقليدية تقوم على وصف المجتمع ، فإن المجتمع المتطور المتغير بسرعة لا يغرى بوصفه بقدر ما يغرى بالتفكير فيه . والتفكير فى المجتمع وتطوراته يقودنا إلى ما يمكن أن نسميه بالأدب الفكرى . ففى الأدب الفكرى لا يكون البطل هو « الشخص الخاص » المحدد ـ إذا صح التعبير ـ وإنما البطل هنا هو الشخص العام الذى هو الإنسان فى قضاياه الكلية والرئيسية . وهذا « الإنسان العام » لا يصلح للرواية التى تقوم على الوصف والسرد وإنما يصلح للقصة التى تقوم على

التفكير والحوار وهو ما أسميه باسم « القصة الحوارية »

« آراء نجيب محفوظ فى الرواية العربية » ، رجاء النقاش مجلة « المصور » ٣١ يناير ١٩٦٩

« الأديب بحاجة دائما إلى الشكل الذى هو ظل لموضوعه ، ولا يوجد من حيث التقنية شكل قديم أو شكل جديد ، فالشكل جزء من المضمون والرؤية والموضوع ، ولا يجوز التقليد فيه بحال من الأحوال ، إلا أن جاز التقليد فى الموضوع وهو مرفوض وغير معقول .

وأرى أن الذين يحاولون مباراة المدارس المعاصرة - عندنا - تأتى تجربتهم متمزقة من الداخل ، لأن التكنيك الذى يعتمدونه لا يناسب المحتوى الداخلى مما يخلق عدة مفارقات ، أو لأن ضرورات التكنيك المفتعلة تحرف العمل الروائى أو الأدبى عن مساره ، وتحوله إلى بقع ضوئية مشوشة وباهتة الملامح »

« حوار مع نجيب محفوظ » ، مقابلة أجراها فائق المحمّد ، مجلة « الموقف الأدبى » ، دمشق ، يونية ١٩٧٤

« الديمقراطية ليست مجرد قيمة من القيم ولكنها فى الوقت نفسه حامية القيم جميعا . وعندما يستبد شخص بالأمر فلن تنفعه عبقرية ولا وطنية ولا نية حسنة فان زلة واحدة قد تهدم البناء كله .

ان الدكتاتور يعطى أمته خير ما فيه وشر ما فيه ، لا حيلة فى ذلك ، أما الحاكم الديمقراطى فيعطيها خير ما فيه ، وأما شر ما فيه فتتكفل به المعارضة والصحافة والرأى العام » .

« حوار مع نجيب محفوظ » ، أمينة النقاش ، مجلة « آفاق عربية » ، فبراير ١٩٧٦ .

« الواقع أن ثورة ١٩١٩ ، هى حلقة من سلسلة ثوارتنا الشعبية من حيث الاتجاه إلى الشعب والوقوف ضد السيطرة الأجنبية . وهى تشبه فى ذلك ثورة عمر مكرم والثورة العرابية ولدرجة ما الحزب الوطنى ، غير أنها تمتاز عن جميع الثورات السابقة بأمرين .

أولا : تحقيق الوحدة الوطنية بشكل لم يسبق له مثيل نظريا وعمليا

ثانيا : هيأت الفرصة لاظهار قوة الشعب المصرى وأصالته ومكوناته بطريقة غير مسبوقة ولعلها أول ثورة فى تاريخنا حارب فيها الشعب والفلاحون بصفة خاصة ، وأصبحوا لأول مرة قوة ضاربة يعمل حسابها . . ولعل ذلك كان معجزتها الكبرى » .

« هؤلاء يقولون فى السياسة والأدب » عبد العال الحمامصى ، كتاب الهلال ، مارس ١٩٧٦

« من حق أدوات الحضارة الحديثة أن نسميها بلا ازدواجية ، بل من حق بعض الألفاظ أو التعبيرات العامية أن نفتح لها باب الفصحى لتثرى بها . . المهم أن نتجنب التزمت والاستهتار معاً . . وقد تسألنى لِمَ لَمْ تتبعْ هذا السبيل من قديم ؟ . . الجواب أننا بدأنا من منطلق تقديس الفصحى التقليدية كسائر أبناء جيلنا ، لم نجد صعوبة عند كتابة القصص التاريخية ، ثم تعقدت الأمور ونحن نخوض الواقع عند ذلك بدأ صراع طويل مع اللغة مداره احترامها بلا تقديس وتطويعها لشكل أدبى جديد . . وكانت معاناة مرهقة لم تخل من متناقضات ، ليس بين رواية ورواية ، بل قد توجد فى الرواية الواحدة . . وهذا الصراع لم يعرفه الذين لا يكنون للعربية بنية



صادقة فمضوا فى ابداعهم خفافا وبحرية لا مسئولية فيها » .

« نجيب محفوظ : أدبنا الحديث ينقصه الموضوع والشكل » عبد الوهاب الأسوانى ، مجلة « الدوحة » يونية ١٩٧٦ .

« العلاقة بين الشخصية الروائية والشخصية الطبيعية تظهر فى المعادلة الآتية . . الشخصية الروائية شخصية طبيعية المؤلف فاظهار شخصية فى عمل فنى كما هى فى الحياة محال . . فليس لدينا الوقت أو الفرصة لمتابعة شخص فى الحياة فى ظروفه وأحواله ولو انقطعنا له . . الشخصية الطبيعية عند دخولها فى الرواية تتخذ وظيفة جديدة وتدل على معنى جديد وتكون جزءا من لوحة كبيرة حتى اننا فى النهاية ننسى الأصل . . ولا يبقى لنا إلا الشخص الخيالى باعتباره الخادم لفكرتنا ولا حساسنا . . فكل شخصية أصل فى الحياة . . ولكنها فى الرواية غيرها فى الحياة وإلا ما كانت فنا على الاطلاق .

خذ مثلا . . الحجر فى الجبل والحجر فى الفيلا . . ستجده فى الحالة الثانية قد أخذ معنى جديدا واكتسب وظيفة جديدة »

« صبرى حافظ »

« المحدث اليكم ، نجيب محفوظ » ، دار العودة بيروت ١٩٧٧ .

« أننى شغوف بقراءة العلم . قراءة هذه الكتب التى تلخص نظريات العلم وتبسطها للناس ، بل أقول ان قراءة العلم أهم عندى أحيانا من الأدب ، ان الأدب يمنح المتعة والشكل وخبرة بالحياة ، لكن بالنسبة للثقافة العامة تجدها فى الفلسفة والعلم ، ولاحظ ان القراءة فى العلم تختلف عن الايمان بالعلم ويرجع الفضل فى ذلك إلى المفكرين والكتاب الذين بشروا بالعلم ، ومنهم سلامة موسى الذى نبهنا إلى دور العلم فى الحضارة الحديثة . ولو أن النظرةالآن إلى العلم تختلف عن النظرة إليه فى القرن التاسع عشر ، لا شك أنه نزل عن كبريائه إذا صح القول مع أن انجازاته تعاظمت » .

« نجيب محفوظ . . . يتذكر » اعداد - جمال الغيطانى ، دار المسيرة بيروت ١٩٨٠ .



« آمنت بالاشتراكية فى فترة باكرة من سنى وأنا فى الجامعة فى السنة الأولى ولكنها كانت اشتراكية انجليزية كما نادى بها سلامة موسى ، وقرأت كتاب رامزى ماكدونالد عن الاشتراكية ووجدته يناسبنى من حيث الاعتماد على التطور والارتقاء وتذويب الطبقات دون لجوء إلى الثورة أو فرض ديكتاتورية البروليتاريا إلى آخره . ومازلت حتى الآن أعتقد أن الحرية قيمة يجب المحافظة عليها داخل اطار الاشتراكية أو الماركسية - وإيمانى بالعدالة ايمانا مطلقا هو الذى جعلنى أومن بالماركسية ولكن فى ناحيتها التطبيقية أولا وأخيرا . أما فلسفتها فالواقع ان نظرتى للفلسفة فى العموم تجعلنى بعيدا عن ان أكون ماركسيا كاملا نظريا وتطبيقيا » .

« أضواء جديدة على الثقافة العربية » ، أحمد محمد عطية ، ر ع للطبع والنشر بالقاهرة ، ١٩٨٠ .

« الحياة فى ذاتها حياة فقط . لا مأساة ولا ملهاة . وانما تتحدد صفاتها فى ضوء وعينا . وطبيعى أن تعتبر حياة الانسان صراعا متصلا لتحقيق الذات من خلال صراعه الاجتماعى الذى يعبر عنه بمختلف الفلسفات والديانات والايديولوجات ، وصراعه أيضا مع الكون ، الذى يتمثل فى نفس القيم .

ولذلك تختلف النظرة ويختلف الحكم . فعندما يتطلع الانسان إلى الحياة من مواقف نصر ونهضة تتجلى الحياة بصورة وردية . والعكس صحيح .

على أنه مهما كانت أسباب التفاؤل فالتفاؤل المطلق لا يخلو من سذاجة . كما أن التشاؤم المطلق مرض .

ان الحياة تجربة عظيمة ، لا تخلو فى النهاية من تصور مأساوى ، على الأقل إزاء نهايتها بالنسبة للفرد » .

« نجيب محفوظ : حياته وأدبه » ، نبيل فرج ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ .

« لا نتذوق جمال الوجود ونحس بالحياة إلا فى الساعات التى نقف فيها قليلا لنتأمل ونتملى »

مقال « أنطون تشيكوف الأديب الروسى » ، بقلم نجيب محفوظ « جريدة السياسة » ، ٤ مايو سنة ١٩٣٤ .

« ليكن نجيب محفوظ قدوة لكل المخلصين لفنهم ممن لا يزالون تحت التراب . وليوقنوا كما أيقن هذا الرجل أن قوى العالم أجمع لا يمكنها أن تقتل فنانا أصيلا بالسلب أو بالايجاب . وان نقاد العالم أجمع لا يستطيعون أن يخلقوا من الأقزام عمالقة ، ولا من العمالقة أقزاما ، وأن النصر فى النهاية للاخلاص والاصرار والثقة بالنفس واحترام الكلمة » .

« رحلة . . . مع نجيب محفوظ ، بقلم : نجيب سرور ، مجلة « الثقافة الوطنية » ، بيروت ، العدد ٨ - السنة ٧ ديسمبر (كانون الأول) ، ١٩٥٨ » .

« الحقيقة ان سر عبقرية نجيب محفوظ يكمن قبل كل شىء فى ولائه العميق للانسانية ذلك الولاء الصادق المتفانى الذى يشع من كل أعماله حتى ليحيط الأشرار والخاطئين من شخوص رواياته بستار من الحماية يقيهم من بغضنا واحتقارنا ويقلبهما إلى مغفرة ورثاء . بل انه فى غالب الأمر يترك فينا شعورا بالمسئولية عن مصائرهم التعسة التى لو خيروا لاختاروا غيرها بلا شك ، ولكنما هم ضحايا لمجتمعهم ولا سيما مجتمع الذين يشترون الكتب ويقرأون ويعرفون » .

« جحشة » نجيب محفوظ ، بقلم يوسف حلمى ، مجلة « الكاتب » ، القاهرة ، العدد الثانى والعشرون ، يناير ١٩٦٣ » .

« لقد رأى سعيد الفساد والخيانة والظلم الاجتماعى يطبق على كل ما حوله مثل قبة السماء . وأراد أن يغير كل ذلك ويتحداه ويحاربه . لكنه عجز وحده بعد ان اصطدم بجبروت النواميس وقوة القوانين العاتية ، وبمقاومة قوى الشر والفساد ذاتها . ومن هنا كانت حياته – فى القصة – وحدة وغربة وضياعا وألما ، وفشلا انتهى بضياع تلك الحياة وتحطيمها : لقد اصطدم سعيد بالنواميس منذ خرج من السجن ليواجه الحياة من جديد : ذهب يحاول استرجاع أمواله وكتبه وابنته فوجد القانون والسلطة والشريعة تقف كلها فى وجهه . ثم أراد أن ينتزع حقوقه تلك بنفسه ، وشرع فى العمل فوجد القانون يحمى الخونة واللصوص الحقيقيين وغضب سعيد ونقم . . ووقف وسط كل هذا الاختلال يعلن عزمه على التمرد والصراع وعلى التحدى والكفاح . وعن ذلك التحدى للنواميس والسلطة ، وللشرائع والقوانين . وعن التصادم الفظيع مع قوى الشر والفساد ، نتج الصراع الدامى وتولدت المأساة العنيفة فى « اللص والكلاب » .

« المأساة الوجودية فى « اللص والكلاب » بقلم إتساد أحمد ملحم ، مجلة « الآداب » بيروت ، العدد السابع ، يولية ١٩٦٣ ، السنة ١١ » .

ان نجيب محفوظ ـ بقسوته المسرفة على بعض أبطاله ـ يذكرنا بالكاتب الفرنسى مورياك . . لقد سئل مورياك مرة : لماذا تسرف فى القسوة على أبطالك ؟ فأجاب : ليزداد القارىء عطفا عليهم . . والواقع أن هذا هو المفتاح ، مفتاح الغرفة النفسية الكبيرة التى يضعنا فيها كل من مورياك ونجيب محفوظ ، ونعنى بها غرفة الشعور بالعطف والرحمة إزاء لحظات الضعف فى حياة الآخرين . . ان عطفنا على حسنين ونفيسة فى « بداية ونهاية » وعلى كمال فى « قصر الشوق » هو وليد ذلك التأثير الانفعالى ، الناتج عن تقديرنا بأن القوى المعوقة التى اعترضت طريق حياتهم ـ كانت بالنسبة إلى امكانياتهم الكفاحية ـ أكبر من أن تقاوم . . ومما يعمق مجرى الشعور بالعطف على هؤلاء الأبطال ، احساسنا بأننا لو وجدنا فى ظروف قاسية كظروفهم ، فربما سرنا مثلهم فى نفس الخط وتعرضنا مثلهم لنفس المصير ، ومن هنا نمتلىء عطفا عليهم ، بل وثورة من أجلهم . . »

« كلمات فى الأدب » أنور المعداوى ، المكتبة العصرية ، صيدا ـ بيروت ، ١٩٦٦ » . .

« المعنى الرمزى هو المعنى الذى أرتاح اليه أكثر من سواه أولا لأن نجيب محفوظ قد عودنا تعدد المستويات فى أعماله الفنية ، أما بطريقة صارخة كما فى حالة « أولاد حارتنا » وأما بطريقة ماكرة كما فى « اللص والكلاب » وأما بطريقة شفافة كما فى « السمان والخريف » ، بل وأزعم أنه فعل ذلك عن قصد أو عن غير قصد فى سيرة السيد أحمد عبد الجواد الشهيرة التى أشتبه أن لها أبعادا ميتافيزيقية قلما نفطن اليها وسط ضخامة عملية المسح الاجتماعى . وأرتاح اليه ثانيا لأن نجيب محفوظ فى « الطريق » لم يدخر وسعا فى امدادنا بكل المفاتيح اللازمة لفتح حجرات قصره الصغير هذا الذى يسميه رواية « الطريق » من أسماء وشخصيات وأوضاع وأحداث ومواقف، واستجابات وتعليقات كل هذه الأشياء تشير إلى هذا المعنى الميتافيزيقى الذى تحدثت عنه » .

« الأدب والثورة ، لويس عوض ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، ١٩٦٧ » (المحاكمة الناقصة) .

ان عالم « تحت المظلة » عجيب ولا معقول يسوده العنف وعدم الفهم ، فلا تكاد تفرق فيه بين الحقيقة والتمثيل ، وأمام خلفية من المطاردة والخطابة والرصاص » ، يمارس الحب إلى جانب القبر ! ونجد من يصب اهتمامه على عملية الحب وكأنها كل شىء فى الوجود . وينصح بتغيير الوضع تجنبا للملل ! الدم يسيل والرصاص ينهمر والشرطى لا يحرك ساكنا وينظر فى الناحية الأخرى ! ويصيح به المتفرجون الواقفون تحت المظلة فيصرعهم فى النهاية برصاص مدفعه الرشاش !»

« مسرحيات نجيب محفوظ امتداد لتطوره الفنى ، د. فاطمة موسى ، مجلة « المسرح » ، القاهرة ، ابريل ١٩٦٩ . »

« المثقفون الذين يصورهم نجيب محفوظ يعيشون فى تناقض عنيف هو سبب رئيسى المأساة فى حياتهم ، فهم يتمتعون بوعى يرفعهم عن الواقع فيرفضون كثيرا من القيم المعروفة التى يهتدى بها الناس ، ويندفعون فى هذا الرفض حتى ينتهى بهم الأمر الى الانفصال عن الواقع ، ومن ناحية أخرى فهم لا يستطيعون تغيير الواقع بحيث يتلاءم مع أفكارهم والنتيجة الوحيدة هى أنهم ينعزلون وينذبلون بعيدا عن « الحياة » التقليدية التى تمضى فى طريقها دون أن تعجبهم ، أو تهتم بمطالبهم ، ولذلك فهم غالبا ما يعيشون فى جدب عاطفى ، فكثير منهم لا يتزوجون ولا يرتبطون ارتباطا عميقا بالحياة الواقعية . ويكتفون بالحياة فى داخل مشاعرهم وأفكارهم الخاصة ، وبذلك تقع مأساة الجفاف والغربة والوحدة فى حياتهم » .

« ادباء معاصرون ، رجاء النقاش ، كتاب الهلال ، القاهرة ، فبراير ١٩٧١ » .

« هذه هى قاهرة المساجد والمآذن أوحت إلى نجيب محفوظ هذه الصور التى تتبدى فى رواياته ، وكان لايحاءاتها صداها فى الفن التشكيلى . .

وإذا كانت القاهرة هى المسرح الرئيسى لأحداث روايات نجيب محفوظ وقصصه فإن رؤاه لم تعلق بمشاهدها الخارجية وحدها ، ولكنه يغوص فى ثناياها يصور حياة الشعب فى عباداته وفى ملذاته ، تلتقى عنده كل المتناقضات التى تمنح الحياة ايقاعها الغريب .

الجامع وابقى على باب حى الفساد « الجامع فى الدرب ـ دنيا الله » واللوحات النفسية تتوالى تصور ملامح غريبة متناقضة كما تصور الأجواء الداخلية لبيوت العاهرات ، وتتراءى فى قصصه صور العادات الشعبية : الزار والذكر والعوالم ، وكلها محاور خاضها الفن التشكيلى باقتدار . »

« الفن فى عالمنا ، بدر الدين أبو غازى ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٧٣ . (من مقال : لقاء بين أدب نجيب محفوظ والفن التشكيلى) »

« إن فى نهاية « الشحاذ » كما فى نهايات معظم روايات نجيب محفوظ ، ايحاءً خفياً

جداً بأن الطريق ، الذى يبحث عنه أبطاله هو العلم ، هو الاشتراكية ، هو حياة البشر . ومع ذلك فإنه ليس الفلسفة المادية . وكيف يكون هو الفلسفة المادية والبداية كانت الحاداً أشبه ما يكون بالايمان ، أو ايمانا أشبه ما يكون بالالحاد ؟ »

« الرؤيا المقيدة ، دراسات فى التفسير الحضارى للأدب ، د. شكرى عيّاد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨ » .

« إذا تتبعنا قصة « بين القصرين » وجدنا أن نجيب محفوظ يصور لنا فترة تاريخية من حياة مصر وهو يؤرخ أولا للحياة الاجتماعية للطبقة الوسطى فى ذلك الوقت وصلاتها البعيدة والقريبة بالتطورات السياسية ، ومن الملاحظ أنه اختار فترة تحول تاريخى فى حياة مصر تتغير فيها القيم الاجتماعية والأوضاع السياسية وتعبر عن روح الكفاح التى يضطرم بها شعب مصر ضد مستعمرية ، هذا هو الظاهر العام لقصة « بين القصرين » ولكن إذا تمعنا فى تسلسل أحداث القصة وجدنا أنها تعبر عن التآزر التام بين التمرد على استبداد الأب فى الطبقة الوسطى المحافظة ، والثورة على استبداد الاستعمار بالمصريين ، مما يمهد لتغير القيم فى الحياة المصرية فيما بعد ، وبالتالى فى الأجزاء المقبلة من « بين القصرين » وهما « قصر الشوق » و « السكرية »

« الروائيون الثلاثة : نجيب محفوظ ، يوسف السباعى ، محمد عبد الحليم عبد الله . بقلم يوسف الشارونى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠ »

« ورغم أن مقالات نجيب محفوظ الأولى المتصلة بالفلسفة يسيطر عليها الطابع الموسوعى ، فهى تبدأ بمحاولةتقديم تاريخ الفلسفة ، ثم تعدل عن هذا الاتجاه إلى عرض مشاكل فلسفية مختارة فى شكل استعراض موسوعى أيضا ، إلا أنها تكشف من خلال اختيار موضوعاتها ؛ أوالتركيزعلى فيلسوف دون آخر ، أو من خلال تعليق هامشى ، عن طبيعة تفكير كاتبها .

وأهم ما تكشف عنه هذه المقالات هو نفور المؤلف من الفلسفة المادية ، وترحيبه الذى يصل إلى حد الغزل بما يسميه هو بالفلسفة الروحية « الفلسفة الروحية تعتبر النفس عالما زاخرا بعيد الغور نحس فيه بحريتنا ، ونعرف بداهة أن هذه الحرية غير متناهية ، أما الفلسفة المادية فترى النفس كما يعد ويحسب » . وتبدو التفرقة شديدة الأهمية عند نجيب محفوظ لأنه يكررها بنصها فى مقالة أخرى مضيفا ان الفلسفة المادية تخضع النفس لقوانين محدودة خضوع الظاهرات الطبيعية لنواميسها »

« الرؤية والأداة : نجيب محفوظ ، دكتور عبد المحسن طه بدر ، الطبعة الثالثة ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٤ » .

« لطالما استخدم نجيب محفوظ « ديوان الموظفين » منجما يستخرج منه مادة قصصه ورواياته الخام وشخصياتها ، والتى يقوم بتوظيفها فنيا لطرح أفكاره الاجتماعية وفلسفته العامة ، واعتماده هذا على عالم الموظفين يرجع إلى فترة مبكرة من حياته الروائية ، إلى القاهرة الجديد وهى أولى رواياته التى يطلق عليها الروايات الواقعية أو الاجتماعية ، وقد نشرت سنة ١٩٤٥ ومنذ ذلك التاريخ ما انفك نجيب محفوظ يرتاد هذا العالم الغنى بأنماطه البشرية وخبراته المتنوعة ، هو عالم يعرفه عن قرب إذ كان موظفا طول حياته وحتى سن التقاعد »

« عالم نجيب محفوظ من خلال رواياته ، دكتور رشيد العنانى ، كتاب الهلال ، نوفمبر ١٩٨٨ »

« إن شئت صياغه مختصرة لمجمل ابداع نجيب محفوظ هذه السنوات العشر الأخيرة يمكنك أن تقول أنه كاتب لا يزال قادرا على أن يأخذ عمله مأخذ الجد الكامل (ومن ثم وجب علينا أن نأخذه كذلك) ، يفتح كلتا عينيه على ما يبلغه من تغير الواقع وتحولاته ويعنيه ـ أول ما يعنيه ـ سرعة التعبير عن هذه الواقع بوتيرة تقارب وتيرة تغيره وتحوله

بعد ذلك .. اتفق معه .. أو اختلف » .

« أوراق من الرماد والجمرمتابعات مصرية وعربية ١٩٨٥ ـ ١٩٨٧ ، فاروق عبد القادر ، كتاب الهلال ، ديسمبر ١٩٨٨ »

« إننا لا نرى فى تاريخ الأدب ، أى أدب ، إلا نادرا جدا إن لا أديباً معيناً قد استطاع وحده أن يفتح فترة أدبية جديدة ويقلب مفاهيم عصره الفنية وتوقعاته ، وأن يتمكن فى الوقت نفسه من تكريس نوع أدبى جديد نسبيا كان لم يزل غريبا غير مأنوس لدى أغلب كتاب عصره ، فيحوّله إلى النوع الأدبى الأهم فى انظارهم

واذ وضع محفوظ الرواية بين أيدى الملايين فإنه ساعد فى الوقت نفسه فى تغيير أذواقهم وحساسيتهم الانسانية والفنية ومواطن تركيزهم . كما استطاع أن يوضع عواطفهم ويهدىء الفائض منها ويمنحها العافية والتوازن

وإذ يصور هذا الكاتب جميع مناحى الحياة المصرية من خلال وصفه للأماكن والشخصيات ، فإنه يفعل ذلك من خلال نظرة شمولية للوضعية الانسانية فى كل مكان ، فيجمع الخاص بالإنسان العام كما يفعل كل كاتب كبير . أنه فى كتبه يتأمل فيما يجلبه الزمن والتغير على الناس ، كما يتحدث عن العذاب الانسانى ، والظلم والغربة والقسوة والوحدة والفساد : جميع مناحى الوضعية الانسانية .. وقد يجد مكاناً فى رواياته يلتقى فيه القديس بالمجرم بانسجام غريب . أنك تجد فى أعماله دائما الوجه الآخر للأشيا والتأويل الآخر للأحداث

ان فى كتابات نجيب محفوظ نوعا من النفور الطبيعى من السنتمنتالية ومن الرغبة فى دغدغة الغرائز ، نفور يكاد يصل درجة التعصب المعافى ازاءه . وهو التعصب الوحيد الذى نعرفه عن هذا الكاتب العميق الرصين . كما أن كتاباته تتميز بخلوها اجمالا من التمييع والشعر ، ولا شك أن محفوظ فى هذا العصر الذى تميز بالعنف الجانح والكلام البلاغى الكثير ، قد استطاع أن يُدخل توازنا كبير إلى الحقل الأدبى » .

« نجيب محفوظ وجائزة نوبل ، سلمى الخضراء الجيوشى ، مجلة الدستور » ، لندن ، ١٩ ـ ٢٦ ديسمبر ١٩٨٨ .

حوار مع الكاتب الأمريكي نورمان ميلر

نورمان ميلر وأمسيات مصرية قديمة

أجرى الحوار : روبرت بيجينج
ترجمة : أحمد عمر شاهين

مقدمة :

نورمان ميلر أحد كبار الكتاب الامريكيين ، لا نكاد نعرف عنه شيئا بلغتنا العربية حيث لم يترجم له أى عمل ، شأنه فى ذلك شأن معظم الكتاب الامريكيين الذين بدأوا الكتابة بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة وتربعوا على عرش الأدب الامريكى فى الثلاثين سنة الأخيرة مثل جون ابدايك ، جيمس بولدوين ، جور فيدال جاك كيرواك ، جون بارت وغيرهم معظمهم تخطى الستين وبعضهم رحل عن عالمنا ـ كيرواك فى حادث سيارة ، وترومان كابون وبرنارد مالامود الصهيونى فى العام الماضى ـ ولكنهم ما زالوا يثيرون الجدل حول وفيما يكتبونه . . وربما أكثرهم إثارة سواء فى أعماله أو حياته الخاصة والعامة هو نورمان ميلر .

ولد سنة ١٩٢٣ لأبوين يهوديين ، إلا أنه ليس صهيونياً ، ويعتبر نفسه أمريكيا حتى النخاع ، عكس أقرانه من الروائيين اليهود مثل سول بيلو أو برنارد مالامود أو حتى فيليب روث . دخل جامعة هارفارد ليدرس هندسة الطيران وتخرج بمرتبة الشرف لكنه تحول إلى الكتابة . نال شهرة واسعة بعد روايته الأولى « العراة والموتى » سنة ١٩٤٨ والتى تعتبر أهم رواية أمريكية كتبت عن الحرب العالمية الثانية ، إستمد مادتها من تجربته كجندى فى المحيط الهادى بعد تخرجه من الجامعة سنة ١٩٤٤ . كتب روايتين بعد ذلك « شاطىء باربرى » سنة ١٩٥١ و « حديقة الغزلان » سنة ١٩٥٥ أثارتا ردود فعل مختلفة جعلته يبتعد عن الإبداع الروائى عشر سنوات تفرغ فيها للكتابة الصحفية والاحاديث التليفزيونية معارضاً نظام المؤسسة الامريكية الحاكمة ، حتى أعتبر المثل للفنان المتمرد جماهيريا ضد السلطة ، أوكما قال عنه « والترالن » « الصوت الذى يمكن اعتباره المعارض الدائم فى أمريكا » .

أنغمس فى الحياة السياسية بشكل كبير ، ورشح نفسه لمنصب عمدة نيويورك مرتين وفشل . أصدر كتابه « أوراق الرئاسة » سنة ١٩٦٣ وهى مقالات موجهة إلى الرئيس كينيدى ، قاد المظاهرات فى أكتوبر سنة ١٩٦٧ ضد التدخل الأمريكى فى فيتنام وأعتقل حكم عليه بالسجن لمدة شهر .

أصدر سنة ١٩٦٦ كتابه « أكلة لحوم البشر ومسيحيون » وسنة ١٩٦٧ « لماذا نحن فى فيتنام ؟ » وسنة ١٩٦٨ « جيوش الليل » مصورا فيها التاريخ كرواية والرواية كتاريخ ومعبراً عن الغضب الأمريكى من المؤسسة الحاكمة ، وقد حصل على جائزة بوليتزر عن كتابه هذا .

دراسته لهندسة الطيران أهلته ليغطى لمجلة لايف رحلة أبو للو إلى القمر وهبوط أول إنسان على سطحه ، وأصدر سنة ١٩٧٠ كتابه « نار على القمر » عن تفاصيل هذه الرحلة

أثناء ذلك لم يتوقف عن الإبداع الأدبى ، صدرت له مجموعة قصصية بعنوان « الرجل الذى درس اليوجا » سنة ١٩٥٦ ، « إعلان عن نفسى » سنة ١٩٥٩ ويشمل مقالات وقصص وحوارات ، « حلم أمريكى » رواية سنة ١٩٦٥ . . وغيرها ومن رأيه أن على الفنان يتواصل مع جمهوره عبر عدة أقنعة ، لذلك فهو يكتب الرواية والقصة والمقال والتحقيق ويدلى بالأحاديث التليفزيونية ويكتب سيناريو الأفلام . . وتراجم الشخصيات . . منح درجة الدكتوراه الفخرية من جامعة روتجرز سنة ١٩٦٩ ، وحصل كتابه « أغنية الجلاد » على جائزة بوليتزر سنة ١٩٨٠ أمضى عشر سنوات فى كتابة روايته الأخيرة « أمسيات قديمة » عن مصر الفرعونية ، ويعتبر هذا الكتاب ــ وهو الجزء الأول من ثلاثية نقطة تحول مهمة بالنسبة لمسيرته الأدبية .

وقد جرى معه هذا الحوار الشاعر الأمريكى « روبرت بيجبنج "Robert Be- giebing لمجلة جامعة هارفارد بمناسبة صدور روايته « أمسيات قديمة » فى أبريل سنة ١٩٨٣ ، وأعادت نشر الحوار فى مجلة « ديالوج » فى عددها شتاء ١٩٨٣ . وللشاعر المحاور كتاب عن نورمان ميلر أصدره سنة ١٩٨١ .

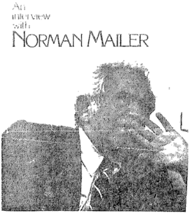
* * *

ــ قلت مرة إنك بدأت الكتابة وأنت فى السابعة تقريباً ــ رواية من ٣٠٠ صفحة عن رحلة إلى المريخ ، ثم تركت الكتابة ، وبدأت تكتب وأنت طالب فى جامعة هارفارد ، فاذا كانت اهتماماتك فى المدرسة الثانوية لم تكن أدبية على وجه الخصوص . . فماذا كانت ؟

● قمت بعمل نماذج للطائرات طوال المرحلة الثانوية أردت أن أكون مهندس طيران . ذلك كان الاهتمام المسيطر علىّ الكتب التى قرأتها آنذاك كانت ــ بالتأكيد ــ كتبا ليست أدبية ، لم أكن مهتماً بالأدب بأى شكل من الأشكال .

ــ ذهبت إلى جامعة هارفارد طامحا لأن تكون مهندس طيران ، وتخرجت متوجهاً إلى المحيط الهادى راغباً فى كتابة رواية كبيرة عن الحرب ــ فما الذى حدث ؟

● أعتقد حقيقة أن المؤثر الأساسى كان حلقة دراسية أدبية ، أعطينا فيها رواية



جيمس فاريل « ستدس لونيجان Studs Lonigan' » لقراءتها ، الرواية التى أدارت رأسى ، لأن بطلها نشأ فى بيئة أكثر قسوة من البيئة التى نشأت فيها وكان هناك تشابها بيننا ، تحدث كما كنت أتحدث وأصدقائى فى بروكلين ، وعرفت أنه يمكننى الكتابة عن مثل هذه التجارب وكان ذلك مثيرا لدرجة كبيرة . . قرأت دوس باسوس وهمنجواى وفيتز جيرالد فى السنة الأولى فى الجامعة . . وبانتهاء تلك السنة أردت أن أصبح كاتباً ، وتطلب الأمر سنة أخرى قبل أن أتأكد أنى أريد أن أصبح كاتباً وأنى لن أكون مهندساً أبداً .

ــ طرأ عليك بهارفارد الإحساس بنظام المؤسسة ، تلك الفكرة التى تردد ظهورها فى أعمالك بعد ذلك ؟

● فى الحى الذى قدمت منه فى بروكلين ، فى المدرسة العامة التى ذهبت إليها . . لم يكن هناك أى إحساس بوجود مؤسسة ، لكن فى الوقت الذى ذهبت فيه إلى هارفارد أدركت أن المؤسسة كانت هائلة ، مختلفة فى المعنى عما تصورته ، لا تستطيع أن تلمسها بدقة ، الطريقة الوحيدة التى تنبهك لوجودها أن الناس كانوا جادين بدرجة كبيرة فى تعلّمهم ، فى بروكلين كنت خجولاً بعض الشىء من كونى ذكياً ــ نوعاً ما أنت لا تكون مقداماً اذا كنت ذكياً ــ فى هارفارد الأمر على العكس ، فانت تكون خجولا لو لم تكن ذكياً بدرجة كافية ، وكان هناك دائما أناس أكثر لمعاناً منك وكان الإعجاب بهم شديداً جدا . . وكان علىّ أن أفصل مؤسسة هارفارد عن المؤسسات الأخرى ، (تأسست جامعة هارفارد سنة ١٦٣٦ وهى من أكبر الجامعات فى العالم ، تتبع النظام الأنتخابى فى إدارتها ، وفيها إحدى أكبر المكتبات العالمية ، كما لها عدة مراصد فلكية فى الولايات المتحدة وخارجها . وفيها عدة متاحف للفنون والآثار والسلالات البشرية وعلم الحيوان ، كما أن لها مطابعها ومجلاتها الخاصة . . فهى تكون بحق صورة حية للمنشأة ــ المؤسسة) لم أكن متأكداً من أهمية وجود المؤسسة من عدم وجودها ، تلك مسألة كانت مستحوذة على ذهنى إذا فهمنا الإستحواذ كفكرة تراود الانسان مرة بعد أخرى . تأملت المسألة طويلا ، هل هى جيدة ؟ هل هى سيئة ؟ أيجب أن يكون عندنا مؤسسة كهذه ، رغم كل ذلك فما نتحدث عنه هو عملية تكوين أناس لأناس آخرين . . ذلك هو الجانب الذى يجب أن نتساءل عنه . . معالجة وتكوين الآخرين . . هل هى فى النهاية شر مطلق أو شر جزئى أو ضرورة إنسانية . إذا قبلنا بفكرة المؤسسة ، أذن فلا سؤال . . فهارفارد هى أفضل مؤسسة عرفتها .

ــ وبعد تخرجك من هارفارد ؟

● ذهبت إلى الجيش بعد تخرجى بتسعة أشهر . وكنت أعمل فى رواية تمنيت أن أجد مزيداً من الوقت لإنهائها .

ــ تعنى رواية « عبوراً إلى النرجس » .

● نعم . كتبتها فى الفترة السابقة على دخولى للجيش ، ولكن بعد سنتين فى الجيش حدث لى تغير كبير ، وهكذا كان نجاح « العراة والموتى » . فى الواقع واجهت ثلاث صدمات خلال الفترة من ١٩٣٩ ــ ١٩٤٩ ، فى هذه السنوات العشرة تبدلت حياتى ثلاث مرات ، لم تكن صدمة قسوة أو مأساة ، فلم يكن هناك شىء قاس على وجه الخصوص ، كانت صدمة من النوع الذى يواجهه النبات حين ينقل من تربة إلى أخرى .

— هل هناك أشياء تعيها حدثت لك من الممكن أن تفسر التحول الدرامى من مرحلة الصبا المولعة بالدراسة والمنظمة إلى ما بدأته فى أوائل ومنتصف الخمسينيات مما أثر فى سمعتك .. من نقد شديد للمؤسسة الأمريكية وارتداد عما كنت تؤمن به ؟

● جئنا إلى سؤال لا أستطيع إجابته باختصار ، إنه يحتاج إلى رواية ، والحديث عنه فى مقابلة لا يجدى . إجابته ستكون نوعاً من الاعتراف . أعتقد أن التحول الذى حدث لى فى تلك السنوات . كان تاماً وحاداً بحيث يجب أن نتتبع جذوره التى أعرفها ، ليس فقط الجذور الخاصة ولكن إذا شئت الجذور الكارمية — أنا مؤمن أشد الأيمان بالكارما ، أو من أننا لم نعش على هذه الأرض مرة واحدة فقط ، وليس وراء ذلك أى تدين كبير منظم ، أنه أقتناع يلح علىّ بين حين وآخر .

الكارما (عقيدة دينية هندية تؤمن بعودة الروح فى جسد جديد متأثرة بجملة أعمال المرء فى حياته ، فمن كانت أعماله حسنة يبعث من جديد فى جسد جديد وحياة أفضل والعكس فيمن كانت أعماله سيئة)

وهى تهدف إلى جعل العالم أكثر معقولية مما لو عشناه بدونها . لأننا حينما نفكر فى الأشياء المعقدة والمتقنة والتى لا تكاد تصدق وتجرى داخل أى انسان ، يبدو عبثاً من الكون أن يبعثنا إلى الأرض مرة واحدة لنتعلم كل هذه الأشياء ثم نُقبر وننتهى إلى الأبد . أن ذلك لا يقنعنى كما تقنعنى فكرة أننا جزء من عملية متواصلة تستخدمنا مرات ومرات وتستخدم الكون أيضا مرات ومرات . هناك نوع من التعاون المقدس يجرى فى هذه العملية ، وحيث إنى أؤمن بذلك وهو بالنسبة لى حقيقى — نفسياً على الأقل — فمن الصعب إعطاء تفسير ما .. ولكن إذا كان لابد من تفسير فانى أقول هناك مؤثرات لا يمكن تفسيرها بحياة واحدة . (بالمناسبة فان روايته « أمسيات عتيقة » مبنية على فكرة التناسخ وحلول الروح فى جسد جديد عبر فترات تاريخية مختلفة)

— لابد أن هوليود أحدثت فيك تأثيراً كبيرا .. فأثناء كتابتك « شاطىء باربرى » و« حديقة الغزلان » هناك .. يبدو أن رؤاك السياسية تغيرت .. ما هى حكاية هوليود هذه ؟

● لم تكن هوليود التى أحدثت التأثير بالدرجة الأولى . أنا لست بطلاً من أبطالها وليست هى المكان الذى استمتع بالحياة فيه بالدرجة التى تتخيلها . إفترض أن هناك موضوعين يتكرران فى حياتى ويشدان انتباهى المرة بعد الأخرى ـ أحدهما نظام المؤسسة الذى ناقشناه قبل قليل ، والآخر هو الهوية والتماثل . الأفلام تفتننى بشكل زائد لأن مسألة الهوية حيوية فيها . نجوم السينما يفتنوننى ، فحياتهم لا تشبه حياة أى انسان آخر ، يمكنك أن تتخيل أنهم أتوا من كوكب آخر ، طريقة حياتهم تحكى نظاما آخر للوجود . فما يفرقنا عنهم أكثر مما يجمعنا بهم .

— هل العمل فى « حديقة الغزلان » ساعد على ذلك ؟

● فى « حديقة الغزلان » بدأت فقط فى تأمل المشكلة . أفكر فى شخصية « لولى مايرز » نجمة السينما ، أنها محاولتى الأولى للتعامل مع المشكلة ، مع مارلين مونرو اتجهت اليها بالسندان والمطرقة ، وفى روايتى المصرية « أمسيات عتيقة » هناك أيضا دراسة فى الهوية والتماثل . أنت ترى أنى أعتقد أن هناك فترات فى التاريخ لم يتأمل أحد فيها مشكلة الهوية لأننا لم نكن بالضرورة قد ابتعدنا عن عالم الحيوانات . فردود افعالنا تجاه الأشياء التى تواجهنا كان تماثل الطريقة التى يتصرف فيها الحيوان ، نفر ونكر ، نأكل ونذهب للنوم ، اعتقد أن أجيالاً سارت على ذلك المنوال .. ثم كانت هناك فترات لم تكن فيها أى مشكلة خطيرة لأى كائن حى .. بالتأكيد فى سنواتى الأولى فى الجامعة كانت مسألة هويتى أسمى شىء عندى .. أعظم الأسئلة أهمية إلى الكثيرين منا فى تلك الأيام كان : ماذا تظن بى حقيقة ؟

— بمناسبة الحديث عن الهوية .. هل تعتقد أن ما ثار حول سمعتك قد آذى الجمهور وأثر فى تقبله النقدى لعملك ؟

● بالتأكيد لم يكن التأثير جيدا . أنا أعتقد أن الناس حينما تشترى كتابا ذا غلاف سميك هذه الأيام .. فكأنها تقوم بدرجة ما بطقس مقدس . فغالبا سعر الكتاب يجعل الناس يختارون بينه وبين شىء آخر .. فلنقل حذاء للطفل . فاذا كان المؤلف تافها فهم لن يشتروا الكتاب .

صدر حديثا

- صلاح عبد السيد . صراع (قصص) هيئة الكتاب .
- د . على شلش . المجلات الأدبية فى مصر (٣٩ - ١٩٥٢) هيئة الكتاب .
- صلاح عبد الصبور . الأعمال الكاملة (١- المسرح) . هيئة الكتاب .
- صلاح المعداوى . حالة عم إبراهيم الفار (سيناريو) هيئة الكتاب .
- د . كمال عيد . توفستونو جوف والمخرج المعاصر . هيئة الكتاب .
- فتحى العشرى . الإنسان كلمة . هيئة الكتاب .
- د . محمد حسن عبد الله . التراث فى رؤية عصرية . هيئة الكتاب .
- د . كمال نشأت . النجوم متعبة والضحى فى انتظار (شعر) هيئة الكتاب .
- د . طلعت صبح السيد . القصة القصيرة فى المملكة العربية السعودية . مطبوعات نادى الطائف الأدبى .
- عصام الدين أبو العلا . مسرح نجيب سرور . مكتبة مدبولى .

وهناك انطباع خاطىء يقول إنك اذا نلت كثيرا من الشهرة فانك تبيع أكثر ، لا يوجد أبعد عن الحقيقة من هذه العبارة . المؤلفون الذين يبيعون كثيرا . . المؤلفون الجيدون يحصلون على شهرة قليلة جدا ، نحن لا نقرأ كثيرا عن سول بيلو أو جون ابدايك أوجون شيفر . . صورتى لا يمكن أن تتغير بما يثار حولى . . وإلا لقلت إلى الجحيم بها . . سأستمر وأفعل ما أريد عمله .

ــ دعنا نتحدث عن الهوية الفنية . . فانى أرى تغيرا واضحا نحو طمس الذات فى كتاباتك وكذلك فى التكنيك السردى فى السنوات الخمس الأخيرة . . هل ترى نضجاً جديدا فى كتاباتك ؟

● النضج يأتى طوعاً لا كرها . أنت لا تقول لنفسك حسنا الآن سأكون أكثر نضجاً . أنت تكبر ووجهات نظرك تتغير والأنجاز يأخذ لمعانا أكثر ، ووجهة النظر الثابتة تبدو صارمة . . والنتيجة نضج أكبر فى الكتابة . ولكن من الممكن أن أعود إلى الكتابة بضمير المتكلم وعن ذاتى فانا ليس لدى إحساس عن ذلك بالشكل الذى تقوله ، أنا فقط لا أحب أن أشعر بالملل حينما أكتب ، أفكر غالبا بأن حالتى كحالة طبيب اسنان يعمل منذ ٤٠ عاما . . أنا متأكد أنه يتطلع إلى طريقة جديدة لحفر السن وإلا فانه سيجن .

- من الطريف أن الكتابين اللذين نلت جائزة بوليتزر على كل منهما : « جيوش الليل » و « أغنية الجلاد » على طرفى نقيض . . أحدهما يرفع من قيمة الذات والآخر يخفض هذه القيمة . . ومع ذلك كان رد الفعل إيجابيا لكلا الحالتين من هويتك الفنية ؟

● أعتقد أنهما من أفضل الكتب التى كتبتها ، وإذا كان لدى خمسة كتب متصلة فهما ضمنها . لا أعتقد أن هناك لغزاً كبيراً فى اختيار هذين الكتابين . حدث أن « جيوش الليل » كتاب جيد وجاء فى عام ــ دعنا نقول إن لجنة بوليتزر كانت متحمسة لذلك النوع من الكتب ، « أغنية الجلاد » جاء فى وقته أيضا . . حسنا . . تلك الجملة تلخص نفسها .

- هل تعجب بالكتاب الشبان الصاعدين ؟ ومن يمكنه أن يحتل المكانة التى تحدثت عنها مرارا وربما تعبت من ملئها بنفسك . . ؟

● لدى اعتراف . . لأنى لا أقرأ كثيرا فى العشرين سنة الأخيرة . . فأنا لم أقرأ الكتاب الشبان . . لم أقرؤهم نهائيا . . أذكر حينما كنت شابا . . فى البداية . . قلت الآن استطيع أن أقابل همنجواى ودوس باسوس وفاريل . . وكل الكتاب الذين أهتم بهم . . وأحلامى ستتحقق . . لكنى لم أقابل همنجواى أودوس باسوس أبداً . . قابلت فاريل مرة على الغداء . . لم أقابل ماركاند أو شتاينبك . . أرسلت إلى همنجواى نسخة من روايتى « حديقة الغزلان » ولكنها اعيدت إلىّ مكتوبا عليها « العنوان مجهول » ، وأحسست دائما أنه أعطاها لشخص ما فى مكتب البريد ليكتب عليها ذلك ويعيدها ثانية . وذلك يتفق مع طبيعته المرحة . . على كل حال تبادلت الرسائل معه لمدة عشر سنوات بعد ظهور « العراة والموتى » . وفى الوقت الذى اكتشفت فيه أن الكتاب الكبار لا يقرأون الكتاب الشباب . . لم أفهم ذلك كنت غاضباً ، وأنا متأكد أن المؤلفين الشبان يشعرون بنفس الشىء الآن . يقولون : لماذا لايقرؤ نى ميلر ؟ لقد كبرت وأنا أقرؤه وأثر بى بدرجة ما وهو مدين لى بأن يقرأنى . فلماذا لايفعل ؟ السبب بسيط . أنا أعرف الآن لماذا كان لا يقرأوننى . . أعرف لأنى لا أقرأ الآن للشباب . المرء ينحصر فى اهتماماته الخاصة المستمرة . لم استخدم صورا من قبل عن صراع المحترفين وأفضل أن استخدم واحدة الآن . .

أنت ــ سواء تصارع من أجل البطولة أم لا ــ تدخل فى صراع لـ ١٥ جولة ، وفى الوقت الذى تصل فيه سن الستين تشعر أنك ما زلت فى الجولة الثانية عشرة . . وقد سحقت . أنا لا أقول هذا شفقة على النفس . . باختصار أنت لست على ما يرام كما تعودت أن تكون . . وقواك لحماية نفسك من الجنون أقل بكثير مما كانت .

رأيت كتّاباً من الشباب أعتقد أنهم جيدون ، بعضهم جيد جدا ، ويبدو أن هناك الكثير من الأناقة فى التعبير ، ويبدو أن هناك مَنْ يستطيع منهم كتابة نثر مدهش . . والتكنيك أصبح أكثر وأكثر احكاما ولكنى لا أستطيع التفكير ارتجالا فى أى كاتب منهم يمكنه أن يكون مثيرا للجدل . . فلسفيا على الأقل فى هذه النقطة .

ــ كتب « فيلوز » فى كتابه « أجراس الشتاء » عن الوحى الشعرى . . كما لو أن الشاعر غرفة معيشة بأبواب مفتوحة والزوار يأتون ويذهبون . . وكل ما يأمله أن يكون الزوار قوى للخير بدلا من قوى الشر ؟

● ربما ذلك الجزء الذى يجعلك باقيا ككاتب أن تتعلم كيف تعزل نفسك بتقدم السنين وتحيط نفسك أكثر وأكثر بحاميات مختلفة . ثمن ذلك بالطبع أن الوحى يهبط عليك بدرجة أقل بكثير ولكن فى الوقت نفسه تستطيع أن تنفذ مشاريعك . ويبدو لى أنه إذا كان ثمة درس استفدته من عملى فهو أنى استغرقت ٤٠ عاماً لا أتعلم كيف أكتب الكتب الطويلة . « العراة والموتى » جاءت مبكرة وتلك اعتبرها ــ لمدى معين ــ هبة من الله . كنت شاباً صغيرا لم أدرك الصعوبات . . ولو كنت أدركتها لما كتبت الكتاب أو لا ستغرق منى عشر سنوات .

ــ قلت فى سنة ١٩٨١ إن الأشياء حولنا مشئومة ونحس ولكن ليس بالطريقة التى اعتدنا أن نفكر فيها بالشؤم أو النحس . . ماذا كنت تقصد بذلك ؟

● فى الستينيات كان لدى رؤ ية شديدة الارتياب فى الحكومة الخفية ــ أعتقد أنها تحولت الآن إلى فكرة أن أشياء مثل التليفزيون والبلاستيك ربما تسبب لنا ضررا أكثر بكثير من الحكومة الخفية وتقربنا إلى ديكتاتورية لم تستطعها ادراة المباحث أو إدارة المخابرات .

ــ ما هى القوة وراء ذلك ؟

● حسنا . . فيها تدخل أرض الأحلام ، اليس كذلك ؟ أحيانا أفكر أن هناك قوة مهلكة طليقة حولنا تساوى المعادل الأجتماعى للسرطان وهى البلاستيك ، تتسرب إلى كل شىء وتنتشر كالورم السرطانى ، يدخل مسام كل نتاج فى الحياة ، ولن يمر وقت طويل قبل أن يكون كل شىء قد تم صنعه من البلاستيك سيرصفون الطريق بالبلاستيك .

من ناحية أخرى ، فنحن كلنا ، بوعى أو بلاوعى ، تحتوى بداخلنا تقديساً وهياما بالكون وأيضا عندنا تلك النية العدائية نحوه انه اكبر من إدراكنا وذلك غير محتمل بالنسبة لنا . الأنا أو مضارة القرن العشرين متمثلة فيه ــ تشتعل داخلنا ، لابد أن نفعل شيئا

لذلك الكون . أن نخدشه . نفوز عليه . والبلاستيك طريقة رائعة لتحقيق ذلك لأننا صنعنا شيئا لا يستطيع الكون هضمه ، عملنا هذه السلاسل الكربونية ــ البروتينية ــ توضع معا بطريقة لا يمكن أن تنكسر .

ذلك شيء ، والتليفزيون شيء آخر : كما لو أن تنينا ضخما يدعى « الأنتروبيا » (عامل رياضي يعتبر مقياسا للطاقة غير المستفادة فى نظام ديناميى حرارى) دخل فى الاحساس التليفزيون هو الأختزال لكل الفن فى ١٥ دقيقة من طعام الرخويات التافهة .

ـــ قال روبرت فروست مرة أن هناك شيئاً من البذاءة والغرور فى الرجل الذى يعتقد أنه على وشك الانهيار أو أننا على وشك الانهيار قبل أن تستجمع قوى الكون قواها ضدنا . . فى عملك تبدو الفكرة أننا ننتهى قبل أن تبدأ هذه القوى عملها ؟

● حسنا . لم أقل قط إن روبرت فروست يستصوب رأيى .

ـــ لكن هل تعتقد أننا مقبلون على كارثة كهذه ؟

● لا أعتقد أنى الوحيد الذى يظن ذلك . فكثير من الناس قلقون . العالم الآن يسير خلال زمن سفر الرؤيا ــ أعتقد أن الثمانينيات ستكون حقبة لا تصدق باحداثها السيريالية وتغيراتها العجيبة أكثر من الستينيات .

ـ لنعد إلى العمل الذى أنتهيت منه حديثا . روايتك المصرية « أمسيات عتيقة » . هل أنت راضى عن العمل كما أنتهى اليه ؟ لقد أعلنت عن العمل منذ فترة سنة ١٩٧٢ . . أنه لاشك طريق صعب سرت فيه ؟

● إذا قلت إنى أشعر أنه جيد ، فكأنى كمن يقول ابنى رائع . . يمكننى القول أنه أكثر الكتب التى كتبتها طموحا . أنه أكثر الأعمال التى نشرتها بعدا عن النمطية ، فريد فى نوعه ، لا أجد أى رواية أخرى تشبهه أدنى شبه وآمل أن تكون رواية جيدة جدا ، ويكتب عنها مراجعات طيبة وأن كنت متأكدا أنه سيكتب عنها مراجعات وعية أيضا .

لو كنت كاتباً مغموراً لأمكن للكتاب أن يُقرأ بسهولة أكثر . ولكن المشكلة ان كل من سيقرؤه سيقول : يا للشيطان كيف يسمح ميلر لنفسه بالبدء بالكتابة عن فراعنة مصر لهذا المدى ؟ ولكن ليس هناك ما يمكن عمله مع الحقيقة فذلك اسمى وأنا مؤلف ولى الحق فى تخيل عمل ما وأن اكتبه . . لو كان لى اسم غير اسمى لقرأ الناس الكتاب بدون كثير معاناة .

ـ انذاك لم يكن ليطبع حتى لو كان جيداً من الناحية الفنية ، فهو ليس من نوع الكتب الصارخة أو الأكثر رواجاً .

● اعتقد جازماً أنه جيد لدرجة أنه كان سينشر مهما كان كاتبه ، وأنه جيد لدرجة لافتة للانتباه بغض النظر عن مؤلفه . . لأنك إذا أمضيت عشر سنوات فى كتابة مؤلف فلابد أن يكون جيداً .

ـ كانت هناك توقعات كثيرة ــ وفى وقت مبكر بدا أنك تغذى هذه التوقعات بأن هذا العمل سيكون عملك الممتاز Master piece – إذا كان ذلك هدفاً . . فهل عملية الكتابة غيرت من هذا الهدف ؟

● إنها عمقته . . بدأ الأمر كفسحة عابرة فى مصر ، كنت أنوى التوقف عند مصر فى فصل أو فصلين من الرواية ثم أكمل باليونان وروما والعصور الوسطى . . كنت أفكر فى رواية من نوع البيكاريسك . . ذلك كان فى النصف الأول من السنة الأولى من العمل . . ولكنى بدأت ادرك أنى توقفت عند مصر لعمل طويل وشاق وهكذا بدأت الدراسة وتعلمت الكثير عن مصر القديمة فى هذه السنين العشر .

ـ هل كان هناك خوف من المخاطرة ؟ أنت نفسك استعملت كلمة المخاطرة عدة مرات . .

● هناك دائماً خوف من كتابة كتاب . لو حاولت كتابة الكتاب فى سنة كان الخوف سيكون كبيراً لدرجة أن الكتاب لن يكتب . . لكن على مدى عشر سنوات يمكنك تحمل المخاطرة . . كتابة كتاب هى الخوف . . وذلك هو السبب فى وجود الكثيرين ممن يستطيعون الكتابة أفضل ممن يكتبون فعلا . . ولكن لا يفعلون .

وهناك اسباب أخرى ، بعض الناس لا يستطيعون تحمل مشاق المهنة . . فلا يوجد ما يغرى كثيراً فى ذهابك إلى غرفة وحدك كل يوم تتطلع إلى قطعة ورق «مشخبطاً» عليها . . ان تعمل هذا يوماً بعد يوم ، سنة بعد سنة ، حقبة بعد حقبة . . يعد عقاباً مع الرتابة الثابتة للعملية الجسدية . أن فعل الكتابة كعمل جسمانى أقل اثارة حتى من الرسم . . أنا لا اشعر بالرثاء نحو الرسامين . . اشعر بالرثاء نحو الكتاب

الكتابة تشبه جميع الحرف التى تحتوى على عنصر حقيقى من المخاطرة ، بالنسبة للكاتب المخاطرة تكون للأنا الخاصة به . . انت حقيقة لا تريد كتابة كتاب لا تتحمل فيه بعض المخاطرة . . وأنا أقول لقد تحملت فى روايتى المصرية هذه من المخاطر أكثر مما تحملته فى أى كتاب آخر . . إنها أكثر كتبى جرأة .

ـ لقد قلت أن كل ما يمكن أن تعرفه : هل بذلنا كل ما فى جهدنا أم لا ؟ هل تعتقد أنك بذلت كل جهدك فى هذا الكتاب ؟

● نعم . اعتقد أنى استخدمت كل نسمة من الوحى مرت بى . . فى هذا الكتاب . . وإذا لم يكن الكتاب جيداً بدرجة كبيرة . . فأنا لست كاتباً جيداً بدرجة كافية . . أنا أشعر بذلك النوع من الاطمئنان حوله .

ـ هل أخذتك إلى أماكن لم ترتدها من قبل ؟ أو خلق أفكار جديدة ؟

● نعم . وأيضاً منحتنى فهماً لاشياء ، معينة ، أعتقد أن الناس ستحار تماماً من الكتاب . . سيتساءلون لماذا كتبه ميلر ؟ .

ماذا يعنى له هذا الذى يقوله ؟ ماذا يوجد منه فى هذا الكتاب ؟ اعتقد أنى توصلت إلى فهم عن الاغنياء لم أكن اعرفه من قبل . . عن طريق التعامل مع مصر بذهبها وفراعنتها ، هناك ملاحظة فيتز جيرالد الرائعة بأن الأغنياء لا يشبهونك ولا يشبهوننى ، واجابه همنجواى ــ التى لاقت استحساناً كبيراً ــ والتى اعتقد أنها فظة . . « أنت تعرف أنهم يملكون نقوداً أكثر وكل منهم يزأر كالمجنون» . حقيقة الأمر أن فينز جيرالد كان يحاول أن يقول شيئاً . . وهمنجواى يحاول منعه من قوله . فى الواقع الأثرياء جداً ونجوم السينما يشتركون فى أشياء كثيرة . . ولم يعد لهم علاقة يعتمد عليها أو يوثق بها بالمجتمع حولهم . . أنهم لا يستطيعون الثقة بأحد .

– تلك اجابة جزئية لسؤالى التالى : لماذا مصر ؟ هل لأنها تقدم نقطة تحول من الرعب البدائى من السحر .. إلى التكنولوجيا واساءة استخدامها ؟

● لا أعرف كثيراً فى التاريخ لا تمكن من اجابة ذلك . مصر كانت بالتحديد أحد الاماكن التى تحول فيها السحر إلى معادل اجتماعى وفى الواقع استخدم كبديل له .

– ذلك ما شد أنتباهك على الأقل جزئياً ؟

ما شد انتباهى فرض سيجادل فيه البعض وسيراه البعض طبيعياً وهو أن المصريين ببساطة لديهم عقول معقدة وممتعة ومثيرة كعقولنا تماماً وأن لديهم نظاماً ثقافياً يعتبر فى نظرنا غير علمى بدرجة كبيرة ولكنى اشك أنه أكثر بعداً عن العلم منا .

هذه فرضيات ، ومع أن الكتاب ينغمس كثيراً فى السحر فإنى هدفت أن اصدر رواية لم يكتب مثل موضوعها كاتب جيد من قبل . يمكننى تسمية عددٍ من الموضوعات كنت فيها الأفضل فيما كتبت ، حيث لا توجد أى منافسة . موضوعات لم يعالجها كاتب بهذا المستوى . مثلاً يمكننى القول أنى كتبت أفضل ترجمة حياة لنجمة سينما ــ كتاب مارلين مونروــ ولا منافسة هنا ، كما كتبت أفضل كتاب يمكن أن يكتب عن ملاكم وزن ثقيل «الصراع» ومرة ثانية لا منافسة ، والآن اعتقد أنى كتبت أفضل رواية ظهرت عن السحر .

اين هم الذين كتبوا حول هذا الموضوع؟ لا أعرف أى كاتب جاد كرس نفسه للكتابة عن السحر . هناك فى كتب روايات عن السحر لكنهم ليسوا كتاباً من الدرجة الأولى .. أقول مرة ثانية أنى دخلت ميداناً رائعاً لا يوجد لى فيه منافس .

– هل تعتقد أن هؤلاء الناس الذين كتبت عنهم يملكون حساً بما تعنيه ارادة الله ؟

● على المرء أن يظل يذكّر نفسه أن هذا حدث قبل الديانتين اليهودية والمسيحية نحن نتعامل مع الوثنيين . العقل الوثنى عقل مثير . وكان علىّ وأنا أكتب الكتاب أن اضع فى ذهنى دائماً ألا تتسرب إليه أى فكرة يهودية أو مسيحية .

فى الواقع فإنى اعتقد أن للمصريين القدماء تأثيرا هائلاً على العبرانيين . . . كثيراً مما يوجد فى العهد القديم تجده فى الصلوات المصرية . الصفحات الأولى من سفر التكوين من المحتمل أنها نقلت عن صلوات معينة لآمون والطريقة التى أنشأ فيها العالم .

– هل منْ الصواب النظر إلى الثقافة العبرية كثقافة منافسة ثانوية فى ذلك الوقت ؟ .

● لم تكن الثقافة العبرية فى ذلك الوقت حتى ثقافة ثانوية كان العبرانيون قبائل همجية . لم ينظر إليهم أحد بجدية .

ليس فى ذلك الوقت ، بعد ذلك من الممكن . فى الواقع فإن موسى ظهر فى روايتى فى صفحة واحدة . وتناولته كأحد رجال العصابات الصغيرة ــ يقتل بعض الحراس المصريين ويأخذ العبرانيين معه إلى مدينة عبر الصحراء للهرب . الفكرة هى أن تنغمس فى وجهة النظر الأخرى حينما تكتب ، لأنك حينما تفعل ذلك فإن كثيراً من الأشياء تأتى إليك .

– قلت أنك لم ترغب أن يكون فى الرواية أى شىء معاصر .. فإلى أى درجة هناك علاقة بين مصر القديمة واليوم ؟ بكلمات أخرى ماذا يوجد فى الكتاب للقارىء المعاصر ؟

● حسناً . أكون قد فشلت لو بدأنا نقرأ الرواية بهذه الطريقة . أعتقد أن هذه إحدى الصعوبات أمام القارىء .. لأن معظم الروايات التاريخية تحاول ان تؤدى خدمة أو تتظاهر بتعليمنا شيئاً ما عن الحاضر . سأكون قد فشلت لو استجاب الجمهور للكتاب بهذا الشكل .

اريد للناس أن يعرفوا أن هناك وجهات نظر مختلفة تماماً عما نعرفه . ممتعة كوجهات نظرنا .. ودقيقة مثلها أيضاً . بكلمات أخرى .. فعلى الارجح ان امسية اجتماعية فى مصر القديمة ــ وهذا أحد الأسباب التى جعلتنى اسمى الكتاب «أمسيات عتيقة» ــ فى تلك الفترة ٣٠٠٠ ق . م كانت ممتعة بنفس درجة متعة امسية فى نيويورك اليوم . ليست أكثر امتاعاً بالضرورة ، ولكنها ممتعة بالقدر نفسه .. وبالطبع لأسباب مختلفة .

– بالنسبة لمفهوم الحدث .. اعتقد أنك قلت أنه فى الرواية التاريخية البانورامية التى تشبه اللوحة الكبيرة .. لا يحدث فيها الكثير ..

● لا .. الكثير يحدث ولكن لا يحدث فوراً . الكتاب بالتأكيد أكثر كتبى تكاملاً من حيث البناء المعمارى . هو فى سبعة اجزاء . كل جزء ــ يمكننى القول ــ له وجود مستقل . ولكن طبيعة الكتاب تفشى سره جزءاً جزءاً . حينما تقرأ الجزء الأول والثانى لا يكون لديك دليل على الاطلاق عما سيكون عليه الفصل السادس أو السابع .. كما لو أن الكتاب يسير بشكل لولبى .

– قلت أنك تخطط لثلاثية .. هل البقية ستكون كتاباً كل عشر سنوات ؟

● آمل أن اكتب الكتابين القادمين فى ثلاث أو أربع سنوات لكل منهما . لو احتاج كل منها لعشر سنوات فسأنهيها وأنا احتفل بعيد ميلادى الثمانين !

– سؤال أخير .. الناس ينتقدونك على تقديم وجودك وحياتك وعملك بطريقة تبدو وكأنك تريد منهم أن يؤمنوا بما تقوم به أو يكونوا مثلك .. يعيشون كما تعيش .. فما هو ردك على هذا النقد ؟

● أعتقد بحق أنهم أساءوا فهمى من هذه الناحية .. فأنا اخطىء وأصيب عدة مرات فى اليوم وليس لدى الرغبة فى أن يفكر الناس بالطريقة التى افكر بها . ما يهمنى هو أنه كيفما كانت الطريقة التى يفكر فيها الآخرون فهى تريحهم أكثر .. وهذا ينطبق على عمل الكاتب أيضاً . فإذا كان الكتاب جيداً بدرجة كافية فإنك لا تستطيع التنبؤ بكيفية استجابة الجمهور له . لن تكون عندك امكانية ذلك . إذا كان جيداً فإنه يعنى أنه اصيلاً وليس مزيفاً .

من وجهة نظر معينة قد تكون افكار المرء تافهة . إذا نجحت أفضل أفكارى فى تغيير عقلية انسان أكثر ذكاءاً منى فذلك حسن . أنا مؤمن بدرجة كبيرة فى الفكرة القائلة بأنك إذا قدمت أفضل ما عندك واستطاع شخص ما أن يتخطى ذلك فى نقاش معارض لك .. فأنت فى الواقع قد صقلت عقلية خصمك . وسيأتى انسان آخر فى صفك يأخذ تعديل خصمك لفكرتك ويطورها مرة ثانية . لن اكون شيئاً إذا لم أكن مؤمناً بالحوار وإلى ذلك المدى يفعل المرء كل ما فى استطاعته ◆

قصة

الغناء ساعة الغروب

يوسف أبو ريه

ـ ١ ـ

لم تر واحدة منهن رجلاً من الرجال . ورأين هذا الفتى القادم من أول الشارع .

ـ ٢ ـ

وكن حين تمتد ظلال دورهن لتملأ فراغ هذا الشارع الواسع ، يخرجن من الدور بعد أن يقضين القيلولة الساخنة خلف الأبواب المغلقة . ممدّدات فى السكون ، يتسمعن لطنين الذباب ، ثم ينتبهن على صيحة ولد فر من ظلام الحجرات ، وراح يلعب تحت النوافذ مع غيره من الفارين من حبسة الدور الراقدة .

يقمن وكأنهن على موعد ليجتمعن ـ فى وقت واحد ـ تحت هذه السنطة الواقفة وحدها وسط الشارع ، تقطع الهجيرة الحارة بظله خفيفة ، مزقتها شمس المغرب الصفراء ، ونفذت من خلالها على هيئة بقع ذهبية واهنة الضوء .

يتجمعن فى حلقة حميمة حول « طشت » أتت به واحدة منهن ، امتلأ إلى آخره بحبات القمح لينزعن منه السطوبة السوداء الصغيرة .

والأولاد يبدأون فى اللعب ، بعد أن خرجت الأمهات من حبسهن . وصاروا يزعقون علانية ، وبلا حرج ، فضلاً عن انتعاشهم بطقس الغروب ، الذى لطّف الهواء بنسمة رائعة راحت تلهو بتردد واستحياء بين الجدران التى حملت آخر وجه للشمس المختفية هناك خلف أسوار السكة الحديد العالية . وترقب النسوة ـ على فترات ـ أول الطريق بانتظار الرجال الذين حان وقت أوبتهم ، يعتلون ظهور المطايا ، ويجرون بأيديهم حبال المواشى .

ـ ٣ ـ

لم تر واحدة منهن رجلاً من الرجال ، ولم تر واحدة منهن زوبعة الغبار التى تثيرها حوافر الماشية ، ورأين هذا الفتى الذى امتزج وسخ هدومه بغبشة الغروب الرمادية ، كان هابطاً إلى الشارع يتعثر فى حجارته ، وتركت النسوة ما بأيديهن ، ونظرت كل واحدة إلى وجه الأخرى فى دهش كأنما تؤكد ما يدور فى عقل الأخرى .

ـ ٤ ـ

وكان الفتى يتقدم ، فى حذائه الأسود الضخم الذى تفتقت جوانبه ، وانحلت أربطته ، فيجعله يتقلقل فى مشيته المضطربة ، ولما اقترب من الحلقة رأين عينيه العمشاوين تنغلقان على حمرة أبديه ، كأنهما قطعتى جمر ركبتا فى تجويف العينين ، ورأين الخروم التى تنتشر على طاقيته المبرومة ، ورأين الصرة تتدلى من يده المجرحة ، تبرز من فتحات العقدة كسرات من الخبز اللدن .

وانتبه الأولاد للقادم ، فتركوا لعبهم ، وتجمعوا فى نصف دائرة تنغلق عليه ، ولشعورهم المتوحد بغربة القادم ، ولشعورهم الخفى بضعفه ، وقدرتهم على اللهو به واظهار الشجاعة فى ونس الأمهات ، بل لتأكدهم من أنهم قادرون ؟ على جلب السعادة لقلوبهن ، تشجع الأولاد ، واحكموا الحلقة على الفتى . حاول الإفلات منهم ، فتحركت الحلقة بإحكام ، لتقفل عليه الطريق ، فزام بمسكنة ، وهش بيده الفارغة أشباحاً مجهولة ، وفزع الذباب الذى انشغل بامتصاص سائل العين ، فحوّم فى الغبار لحظة . ثم عاد متهالكاً إلى موضعه .





ــ خلونى اعدى لأجل النبى .

هكذا صاح بغلبتة ، فلم يشفق عليه الأولاد ، وزادتهم رنة صوته شجاعة . وأراد أحدهم أن ينحنى إلى طرف جلبابه من الخلف ليرفعه إلى أعلى ، فدار الفتى حول نفسه دورة كبيرة مفاجئة ، جعلت فردة الحذاء تفلت من قدمه وتطير بعيداً .

وانفكت الأيادى المتماسكة . وهرع الأولاد فرادى إلى الحذاء ، ليرفعه أحدهم بيده مهللاً به .

ــ هيه . . هيه .

شوط ياأحمد .

وألقى الحذاء على الأرض . واصطدمت رؤوس الأولاد حين أرادوا الإمساك بالحذاء . وبسرعة عجيبة انقسموا إلى فريقين ، ووقف أحدهم كحارس مرمى على باب الحوش الوسيع ، يتقاذفون النعل فيا بينهم فى تهلل وإنشراح ، وكأنما عثروا أخيراً على لعبة جديدة .

والفتى الأعمش العينين تاه بينهم ، وحاول أن يوهمهم بالبكاء، وكان بكاؤه مجرد نواح مقطوع ، لا يجلب الشفقة ، ولم تسقط من عينه دمعة واحدة .

تعالى ياشاطر . . تعالى ياحبيبى .

ولم يلتفت إلى المرأة التى نادت عليه .

ــ سيبه ياولد .

وقامت أصغرهن سناً لتمسك النعل من بين أرجل الأولاد ، ولكن أحدهم جرى به نحو طريق السكة الحديد ، وتبعه الآخرون .

ــ ٥ ــ

قعد الفتى على ركبتيه تحت جذع السنطة يدعك عينيه والذباب حوم فى طنين مسموع حول الكفين المطبقتين .

ــ تعالى ما تخافش .

ــ أوعى كده .

ــ قم طاوعنى .

وصار الآن وسط حلقة النسوة ، وأهمل « الطشت » وركن على جنب ، وبدأت النسوة يسعين بنظرهن المتطفل على الفتى الذى قبع حائراً ، يرنو بنظرة الكليل ، نحو مدخل الشارع الذى تجمعت عليه أشباح باهتة ، تلهو بظأطه ومرح .

ــ زمائهم قطعوه .

ــ ماتخافيش ياضنايا .

ــ أنت منين ؟

ــ . . . .

ــ نازل الشارع دا ليه ؟

ــ . . . .

ــ بتشحت يعنى .

ــ شايفانى وش ذلك ؟

وتغامزن فيا بينهن ، وكتمن الضحك فى عبهن من هذه اللهجة المتعالية لفتى متهرىء الثياب ، يحتد فى دفع الإهانة .

ــ شغلتك إيه ؟

ــ أنا فنان

ــ فنان ! !

ــ مغنى عاطفى .

وانفرشت أبدانهن على الأرض ، ومنينّ أنفسهن بوقت ممتع على غير العادة .

ــ سمعنا صوتك .

ــ وحنبسطك .

نظر حوله بارتياب . ثم حانت منه التفاتة أخيرة إلى الأشباح البعيدة التى اختفت وسط عاصفة ترابية ارتفعت إلى أسطح الدور .

ـــ ٦ ـــ

تنحنح الفتى . ونفخ هواء من أنفه ، ورفع كفه الفارغة ، وطواها على صدغه ، بعد أن تركت السبابة على واحدة من فتحات الأنف المظلم ، ليطرق بها كعازف الناى ، ثم تركت يـده الصرة . وانسحبت إلى أطـراف « الطشت » النحـاس لتوقع عليـه ، وتهيأ أخيراً للغناء ، بعـد أن ترقب النسـوة طويلاً ، وتـوقفن عن الزغـد ، وجلسن منصتات ومهيئـات للبهجة المقبلة ، وانطلقت عقيرته ، بعد أن تلاشت من حوله كل الأشباح .

خـايـن يـازمـانى
وديت حبيبى فـين
ولا جـواب جـانى
شيعت لـه جوابـين

وانفتحت القلوب للصـوت الجميـل . وهبت طـراوة المغربية ، تمرح بين أغصان السنطة . وكأنما أخضرت أوراقها فى غير أوانها ! وانمحى الوجود من حولهن ، لم يعد غير صوت يمزع فى الشرايين الخامدة ليفتح سككاً للدم الحار المتدفق ، وترقرقت عيون الصبايا منهن بالدمع ، ورحن يمسحن العيون بجوانب الأكمام .

وكان الأولاد قد عادوا دون أن يشعر بهم أحد ، وتوزعوا خلف ظهور النسوة ، فى أول الأمر أبدوا السرور ، وكأنما يقولون فيما بينهم : هذه فرجة أجمل من اللعب بالحذاء .

وخفتت حـركاتهم مـرة واحـدة ، وكتمـوا الأصـوات ، وحبسوا الكحة المفاجئة . وانتهى الفتى من أغنيته ، وهىء لمن حوله أنهم لو رفعوا الأصابع لتـدب فى العينين الحمـراوين المفتوحتين على الفراغ ما تحرك لها جفن ، ولم يسأل الصبى عن نعله .

ـــ ٧ ـــ

شوهدت طلائع الغبار مقبلة من مدخل الشارع ، وفزعت القلوب هكـذا سيجبرن عـلى النهوض ، وقبـل أن يتعرضن لإهانة الزوج ، تلفتن مرة واحـدة إلى المقبل فـوق المطيـة ، وفرحت النسوة بعد أن لكزت إحداهن : زوجك وقفت المرأة تنفخ ، وتخبط الجلباب فوق ردفيها ، ثم اعادت النظر إليهن بتشف ، واشارت إلى أول الشارع ، كان عدد من الرجال قد جاء دفعة واحدة ، يجرجرون خلفهم قطيعاً من البهائم .

فتأكدن أن ساعة المتعة قد انقضت ، وحرصن أن يؤكدن على الفتى ألا يسير حتى يعدن إليه .

ـــ ٨ ـــ

انزوى الفتى تحت الجذع منكمشاً على نفسـه ، يتحسس بأصابعه عقدة الصرة ، ويدور بها حول المكان بحثاً عن شىء مجهول ، والأولاد ظلوا فى حلقتهم صامتين ! ينظرون إليـه بتقدير وحسد ، ويلوح أحدهم بالحذاء بحذر . . فيشير إليه الآخر بألا يعطيه للفتى ، فيقول واحد : حرام عليك .

والفتى ظل يتابع الحوار الخافت فيما بينهم ، ورحيل الذباب عن وجهه أكد قدوم الليل ، وكان حدسه صحيحاً . وانمحت الظلال تماماً ، ولم يعد أثر للشمس ، وازدادت غبشة المغرب قتامة . وارتفع لغط الرجال القادمين ، وامتلأ الشارع بنعير الجاموس الذى يهرول باضطراب نحو الدور الواطئة .

ـــ ٩ ـــ

ـــ خد جزمتك .
ـــ ربنا ينجحك يارب .

وشعر الولد بحرج شديد . وأراد الآخرون أن يغفر لهم الأذى .

ولكن وجهه البشوش شجعهم على الإقبال عليه ، وتلمس هدومه دون خوف ولأنه تعثر فى لبس الحذاء . انكفأوا عليه ليعاونوه ، وأرادوا أن يعقدوا أربطة الحـذائين ، ووقفـوا فى ذلك ، وقالوا له : اقف كدا .

وطاوعهم الفتى ، وضـرب الحـذاء ضربـات متتالية على الأرض ، وقال : صحيح . . بقى جامد .

ـــ ١٠ ـــ

جعل من ذراعيه مكبسين لمجلتين دوارتين ، واطلق من فمه أصوات الوابور المسافر ثم وضع كفه عـلى فمه صـائحاً بصفـير القطار ، وانبهـر الأولاد باللعبة ، وأمسكوا بـذيـل جلبابه ، وجعلوا من أذرعتهم مكـابس لعجلات تسـير على قضيبين ، وانطلقوا فى حركة موحدة نحو شارع السكة الحديد

ـــ توش . . توش .
ـــ وا . . وا . .
ـــ توش . . توش .
ـــ وا . . وا . .

وهو فى المقدمة يجرهم بهدوء ، ومن وقت لآخر ، يـزيد السرعة ، وهم معه فى أيقاع متوحد ، سعداء باللعبة ، وبدأ فى الغناء من جديد ، وهم يرددون

ياوابور الساعة اتناشر
يامقبل ع الصعيد
شمس العصارى غابت ياللى بلادك بعيد ◆

خواطر عن نجيب محفوظ

لمعى المطيعى

قبل ١٣ أكتوبر ١٩٨٨ . فى ذهابنا وايابنا فى شارع النيل بحى العجوزة وعندما نصل إلى الكافتيريا المعروفة لنا نحن أهل حى العجوزة ، كنا ندرك أننا أمام شقة بالدور الأرضى فى البناية رقم ١٧٢ . وتبدر منا التفاتة سريعة إلى هذه الشقة الخارج حيث يقيم « الأستاذ نجيب محفوظ » . . وأذا كان معنا فى مشوارنا اليومى ذهاباً واياباً صديق أو زميل أو قريب نشير إلى الشقة . . هنا يسكن « نجيب محفوظ » نقولها ليعرف الأصدقاء والزملاءوالأقارب اننا جيران لنجيب محفوظ ونبادر بلهجة الواثق . . آه . . طبعا ! نمضى فى تواضع إلى حال سبيلنا مع همهمات ببعض معلومات عن نجيب محفوظ لتأكيد هذه المعرفة .

وبعد ١٣ أكتوبر ١٩٨٨ ، والبيان العالمى الشهير للأكاديمية السويدية بفوز الأديب المصرى « نجيب محفوظ » بجائزة نوبل فى الأدب ؛ فإن الوضع قد اختلف فما إن تأتى سيرته أو نتلمس نحن فتح سيرته إلا ونتحدث عن معرفتنا به وعلاقتنا معه وجلوسنا اليه فى ندوة (كازينو أوبرا) ونتحدث عن صفاته وكأننا نعرفه منذزمن طويل . . ونتشدق بالمقال الذى كتبته فى مجلة الأدب فبراير ١٩٦٠ عن رواية (أولاد حارتنا) التى نشرها فى الأهرام عام ١٩٥٩ . وفى الشهر نفسه فبراير ١٩٦٠ نشر « محيى الدين محمد » مقالاً عن أولاد حارتنا فى مجلة الآداب البيروتيه ، وكان قد سبقنا « غالى شكرى » بدفاع صريح عن أولاد حارتنا فى جريدة « وطنى) القاهرية فى ١٧ يناير ١٩٦٠ . وأصبحنا بعد ١٣ أكتوبر ننظر من الخارج إلى شقة « نجيب محفوظ » ونتفرس الورود والزهور التى تحيط بها فى نوافذها . . واسئلة كثيرة . . ترى ماذا يصنع الآن « نجيب نوبل » كيف الحال . . هل يقرأ ؟ هل يكتب ؟ هل يستمع إلى اذاعات الدنيا التى دخل إلى أخبارها دون أن يسعى إلى ذلك . . وهل حقيقة يعيش فى هذه الشقة المتواضعة وحوله طنين مستمر من باعة وأكلة الفول والفلافل ؟ وهل برنارد شو وجان بول سارتر ونستون تشرشل وسائر أقرانه الذين حصلوا من قبل على الجائزة . . هل كانوا يعيشون هكذا أم أن الحياة قد وفرت لهم راحة وزهواً ودعاية منذ أن جاءوا اليها ؟ . . وكيف سارت حياة أديبنا العظيم ؟

كان العقد الأول بسنواته العشر الأولى من القرن العشرين ، من أسود السنوات التى مرت بمصر من الناحية الأقتصادية ، ومن أكثر السنوات التى شهدت بقدرة الانسان المصرى على التحدى لسلطات الاحتلال ، وعلى استجماع قواه السياسية والأجتماعية .

وفى هذا العقد الأسود رحل « الشيخ محمد عبده » و « مصطفى كامل » و « قاسم أمين » ولكن فى هذا العقد أيضا ولدت احزاب الأمة والوطنى والاصلاح على المبادىء الدستورية وغيرها . فى الوقت ذاته بدأت تنمو قيادات جديدة . . محمود سليمان وسعد زغلول وعبد العزيز فهمى وعلى شعراوى ومحمد طلعت حرب ومحمد فريد . المرابون الآجانب يقرضون الفلاح المصرى بالفوائد الباهظة التى تثقل كاهله . . والمصريون يردون بأفكار التعاون وضروة قيام بنك مصرى وطنى وولدت فكرة الجمعية الخيرية الاسلامية . الانجليز ينصبون المشانق لزهران ولرفاقه فى دنشواى ، والمصريون يردون بالاضرابات وبالتنديد بالإحتلال وبأصدار اللواء والمؤيد والأمة وغيرها من الصحف .

فى أواسط ذلك العقد كان سكان مصر حوالى ١١ مليون نسمه منهم حوالى ٢,٥ مليون نسمه يعملون بالزراعة فى الريف وحوالى ١,٥ مليون نسمه يعيشون على هامش الزراعة . وسبعة ملايين نسمه فى مدن القطر المصرى منهم حوالى ٢,٥ مليون نسمة يعملون فى الخدمات المنزلية لدى كبار ملاك الأرض وكبار التجار الذين يقيمون فى القاهرة . وأما الأربعة ملايين ونصف فإنهم يقيمون فى الشوارع المتوسطة ودون المتوسطة والحوارى فى المدن الرئيسية كالقاهرة وسائر المدن الأخرى يعملون بالتجارة وبضاعات وحرف عديدة وبالتجارة بمختلف أنواعها ودرجاتها ومنهم مستخدمو الحكومة من أدنى السلم الوظيفى إلى أعلاه .

انتهى العقد الأول من القرن العشرين بكل معاناته وبكل المخاض الذى نما فى احشائه ، وانتهى العام الأول من العقد الثانى بكل ارهاصاته وعناصر الأمل فى مولد جديد . . وفى اليوم الحادى عشر من الشهر الثانى عشر (ديسمبر) من العام الحادى عشر من القرن العشرين . . ولد الطفل « نجيب محفوظ عبد العزيز ابراهيم أحمد الباشا » وكانت ولادته متعسرة ، وأشرف

على الولادة الطبيب الذى قدر له أن ينال شهرة فى ميدانه بعد ذلك ، وهو الطبيب « نجيب محفوظ فكان أن أسمت الأسرة المولود الجديد « نجيب محفوظ » على اسم الطبيب الذى أشرف على الولادة .

-٢-

فى يوم شديد البرودة ، عاصف الريح إلى حد ما ، ١١ ديسمبر من سنة ١٩١١ ولد « نجيب محفوظ » وينحدر من عائلة مصرية صميمة ، عائلة « الباشا » أصلها القديم فى رشيد ؛ تعمل بالتجارة تصيب شيئاً من الربح أحيان فتقترب من علية القوم ويقل الشراء أحيانا كثيرة فتقترب من عامة الشعب . . ولكنها مستورة دائماً . جده القديم جاء من رشيد ليستقر فى أكثر احياء القاهرة شعبية وتاريخاً ويفيض من أرجائها عبق الدين . « نجيب محفوظ عبد العزيز ابراهيم أحمد الباشا » الرشيدى إن شئت نسبة إلى رشيد . أما « السبيلجى » التى تظهر بين حين وآخر فى بعض الكتابات فقد كان لنجيب محفوظ جد ناظر كتّاب ، وللكتاب سبيل . . وكان نجيب يحكى لبعض أقرانه هذه الحكاية فما كان من أحد أقرانه وهو « أدهم رجب » إلا أن قال : (اطلع يابن السبيلجى) وضحك الجميع . . وهكذا فى بعض الأحيان تظهر كلمة (السبيلجى)متصلة باسم نجيب محفوظ . اخوته سته . . الرجال أربعة . . وشقيقتان . . تزوجوا وماتوا بالترتيب الذى **ولدوا به** عائلة علمها القدر النظام . . كل حسب دوره فى الزواج وفى الرحيل . النظام لدى نجيب محفوظ موروث من القدر ومن « عبد العزيز إبراهيم » الأب .

هو ابن (درب قرمز) ابن الأحياء الشعبية . . حى الحسين . . والأزهر ، وخان جعفر ، وبيت القاضى ، وزقاق المدق ، والجمالية » الأحياء والشوارع والدروب والحارات التى تعبق بوجدانها الدينى ، والتى تختزن القدر الكبير من تقاليد هذا الشعب ، وتاريخه الوطنى أيضاً ، والتى تعيش داخل شرنقه من السلوك المحافظ والحذر القطرى والتكافل الأجتماعى والابتعاد عن مواطن الخطر وتحلو عندها الفكاهة والنكته فى كثير من الأحيان .

هذه البيئة ذات الخصوصية المحلية كانت **ذخيرة لنجيب محفوظ فى كل ما كتب** ، وهى التى انتقلت به إلى صفوف العالمية فى الأدب العالمى . وقد ظل « محفوظ » وفياً لتلك البيئة التى ترسبت فى أعماقه وأمدته بشخصيات كثيرة كتب لها ما يشبه السيرة الذاتية فكونت فى مجموعها نسيجاً بشرياً هو مرآة دقيقة لشعب مصر فى مراحله الحديثة المختلفة .

هذا (الشاب) الذى أشرف على الثمانين من عمر لا يختلف عن أى فلاح أو عامل مصرى يكد طوال نهاره فى الحقل أو المصنع . . ويتصف بنكران الذات والتواضع والأدب الجم والمثابرة فى العمل والإخلاص فى الرأى . ولم تكن هذه الصفات كلها مصادفة وإنما هى نتاج مسيرة طويلة من كتاب البدرب إلى قراءات فى الأدب العالمى مروراً باتصاله بالشيخ مصطفى عبد الرازق وبسلامة موسى .

— ٣ —

وجدانه الدينى النقى ينمو فى إطار صحى فى مناخ الأحياء الدينية ، ويحفظ القرآن فى كتّاب « الشيخ بحيرى » يذهب اليه وهو طفل صغير . . يتأمل كل شىء من البيت ٨ درب قرمز الذى يطل على درب قرمز من ناحية وبيت القاضى من ناحية . تبقى الصور من أيام الطفولة يطل تفاصيله محفورة فى ذاكرته حتى يكتب عنها ويعطيها الشهرة والذيوع . . الدروب والحوارى كانت **تكنس مرتين فى اليوم الواحد** وترش بالماء ، ويسير هو وأقرانه الصغار خلف عربات الرش التى يجرها (بغل البلدية الشهير) . . **وأسفاه !** الكتاب الذى تعلم فيه مبادىء القراءة والحساب وحفظ القرآن لا وجود له الآن ، كان يتمنى لو بقى على حاله من آثار ١٢ سنة هى الأعوام الأولى من عمره التى عاشها فى الجمالية ، وعاشت فى أحلامه بد روبها وأزقتها وحاراتها . مدرسة (خان جعفر) الابتدائية ثم مدرسة (بين القصرين) الأبتدائية . . ١٢ سنة كاملة يحياها فى حى الجمالية ثم يفتح الله على والده التاجر « ابراهيم عبد العزيز » بألف جنيه فيشترى بها **منزلاً** بمنطقة العباسية . وتنتقل الأسرة إلى هناك غير أن قلب الصبى وحسه المرهف فى الجمالية يذهب إليها **بانتظام** ويألف رؤية الفتوات والقهوجية والحانوتيه والخبازين والبلطجية والحلاقين والمجاذيب ؛ فيصفهم بعد ذلك فى أعماله وصفاً دقيقاً وإن كان أضاف إليهم الموظفين والتجار والعوالم والمشايخ والطلاب وسكان البنسيونات والعوامات وسائر نماذج مجتمع المدينة .

ويقضى مرحلة الثانوية فى (مدرسة فؤاد الأول) ويتخرج عام ١٩٣٤ فى قسم الفلسفة كلية الآداب من **جامعة فؤاد الأول** ليعمل من عام ٣٤ - ١٩٣٨ موظفاً بإدارة الجامعة ، ومن عام ٣٩ - ١٩٥٠ سكرتيراً **برلمانيا لوزير الأوقاف** . ثم رئيساً لمجلس ادارة مؤسسة السينما عام ١٩٦٠ ، فمستشار فنياً بمؤسسة السينما ، وعام ١٩٦٣ رئيسا للجنة القراءة بمؤسسة السينما **أيضا** وفى ديسمبر ١٩٦٥ يعين عضواً بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب يعمل مشرفاً عاماً على مؤسسة السينما فى أكتوبر ١٩٦٦ ثم مستشاراً لوزير الثقافة فى يونية ١٩٦٨ حتى موعد الاحالة إلى المعاش فى ديسمبر ١٩٧١ وهو العام الذى انضم فيه إلى اسرة تحرير الأهرام .

تدرج وظيفى هادىء وعادى ، لا قفزات فيه ولا تخطى فيه لأحد ولا استناد على أكتاف الآخرين . . تدرج يمكن أن يتم لأى مصرى غير مشتغل بالأداب ، وغير معروف لعليه القوم **ولا** محاباه من أحد . ثقة مطلقة بالنفس ، متكىء على قلمه ولا يجرى وراء الأضواء هنا وهناك . كان نبتا طبيعياً لظروفه ولبيئته حتى أنك تستطيع أن تقف على أفكاره وعلى مواقفه السياسية يتأمل البيئة التى نشأ فيها . .

— ٤ —

كان فى الثامنة من عمره يوم الثورة الشعبية الكبرى (٩ مارس ١٩١٩) ومن حجرة على السطح ، كان يرى مظاهرات الثورة ، ومظاهرات النساء فوق عربات الكارو ويسمع رصاص سلطات الأحتلال فى اجواء الدروب والحارات . ويستمع إلى **الزائرين والزائرات يحكون عن الثورة** وضحاياها فى شوارع القاهرة . نشأ فى اسرة وفدية ، وصور سعد زغلول تزين جدران البيت ، واسم سعد زغلول على كل لسان فنشأ يحب سعد زغلول ويؤمن بقيادته للحركة الوطنية ، وأنتقل هذا الاعجاب إلى مصطفى النحاس فى فترة رئاسته للوفد بعد رحيل سعد زغلول (اغسطس ١٩٢٧) . لم يعرف عنه انضمامه إلى أحد تشكيلات

الوفد وإن كان عرف عنه تأييده له . وأنت تلمس اعجابه بمبادىء ثورة ١٩١٩ وبحركه الاستقلال الوطنى والوحدة الوطنية والعدل الأجتماعى فيما يكتب الآن فى فترات وفقرات قصيرة . . لقد ظل نجيب محفوظ ابن الوطنية المصرية ذات المبادىء الراسخه ،

وذات شعارات الأستقلال والدستور . ومن خلال التأييد لثورة ١٩١٩ ولقادتها وابنائها عرف قيمة الوطنية والحرية وقيمة الجماهير الشعبية فأخلص لهذه الجماهير وقدم لها أدبه .

كان يعد نفسه من يسار الوفد الذى نادى قبيل ٢٣ يوليو ١٩٥٢ بما نادى به الضباط الأحرار . . ولكنه رأى أن (الثورة) هى ثورة مبادىء ولكن بلا أبطال . . لقد تسلمها منذ أول عهدها الانتهازيون ، فتتابعت الهزائم فى السلم والحرب . لم ينكر أن (الثورة) أعطت تركيبة جديدة للمجتمع المصرى رفع من شأن الطبقة الدنيا ، ووضعت اللمسات الأخيرة للأستقلال السياسى ، وطرحت شعار القومية العربية ، وقدمت انجازات فى الصناعة والزراعة ، فى مقدمتها السد العالى . ولكنها فى المقابل عرقلت النمو الحضارى للإنسان المصرى ، وأشاعت السلبية فى النفوس واستأصلت بالعنف القيم الايجابية لدى المواطنين ، وأشاعت الذعر والضياع والنفاق بدلاً من الأمن والأمان والثقة بالنفس . وبددت الثروة القومية فى الحروب والنزاعات السياسية . وكانت كارثة ٥ يونيو نفسيه لا نظير لها فى التاريخ . .

وقد اتخذ منذ البداية ، منذ يوم الأربعاء ٢٣ يوليو ١٩٥٢ موقف المترقب الحذر متوقف عن الكتابة إلى أن خرج على الناس بعمله الشهير الذى أثار حوله الخلاف وهو رواية (أولاد حارتنا) التى نشرها تباعاً على صفحات جريدة الأهرام من ٢١ سبتمبر ١٩٥٩ إلى ٢٥ ديسمبر ١٩٥٩ . وعلى الرغم من مواقفه الخاصه ازاء الحركة الوطنية قبل وبعد ٢٣ يوليو ١٩٥٢ فإنه استطاع أن يكسب تقدير اليمين والوسط واليسار وذلك لصدقه مع ذاته واخلاصه مع الآخرين ، وشجاعته فى ابداء الرأى سواء ازاء الحاكم أو ازاء اعجابه بمطرب مثل « أحمد عدويه » ربما غيره يكون معجباً به ولكنه لا يجرؤ أن يعلن هذا فى مواجهة تيار الهجوم على « أحمد عدويه » .

توقف عن الكتابة بعد عام ١٩٥٢ لأن البلاد كانت تمر برحلة انتقال وعاد ليتوقف مرة أخرى بعد هزيمة ٥ يونيو ١٩٦٧ لأن البلاد كانت تمر بفترة بأس وغضب . ثم أصبح على رأس قائمة الممنوعين فى الكتابة بأمر الرئيس أنور السادات » فى فبراير ١٩٧٣ ، ورفع السادات هذا الالغاء فى ٢٨ سبتمبر ١٩٧٣ قبل حرب أكتوبر . لم يتخذ موقفاً لأن الحاكم يريد منه هذا ، كان دائماً مستقل الرأى لا يهزه النقد الجامح ولا يغره لثناء المفرط كان دائماً فى حالة الوسط ، فى الرأى وفى الفكر وفى السلوك وفى علاقاته اليومية . . فى الحياة الحزبية لم يجنح إلى اليسار ولم يتفق مع اليمين كان يقف إلى يسار الوفد اعتقادا منه أن ذلك هو (الموقف الوسط) . . ونجد هذا الموقف المتزن من ٢٣ يوليو ١٩٥٢ فلا هو مؤيد مصفق ولا هو معارض رافض وإنما اتخذ الموقف المتخالفى لنقدىرحب بالثورة وباهدافها ولكنه أنكر عليها موف قادتها من (الديموقراطية) كان منهاجه الفكرى متين النسيج قويم الطريق .

ـ ٥ ـ

فى كل رواياته يرى النقاد عنده طريق الدين وطريق العلم وطريق الفكر ولكن فى نسيج واحد . ويحاول دائما أن يلغى الازدواج بين التفكير المادى والروحى مثلما حاول مع عدلى كريم الذى يرى فيه بعض النقاد شخصية « سلامة موسى » ، أو مثلما حاول مع أحمد الشاب الماركسى و « عبد المنعم » عضو جماعة الاخوان المسلمين . حاول أن يتم اللقاء بين الدين والفلسفة والعلم فى عمله الشهير (أولاد حارتنا) والتى قال عنها قرار الأكاديمية السويدية يوم ١٣ أكتوبر ١٩٨٨ (وفى روايته غير العادية ـ أولاد حارتنا ـ التى كتبها عام ١٩٥٩ تناول بحث الإنسان الدءوب عن القيم الروحية وتتضمن أنماطاً مختلفة من الأنظمة تواجه توتراً فى وصف الصراع بين الخير والشر .

وتميز بقراءاته فى علوم الطبيعة والتاريخ والفلسفة والدين أكثر من قراءاته فى فنون الأدب وربما يعود هذا إلى تأثره العميق بالكاتب المفكر « سلامة موسى » الذى بدأ الكتابة عن الأشتراكية وعنى بتقديم الثقافة العلمية منذ عام ١٩١٣ . وقد كان اتصال نجيب محفوظ بسلامه موسى منذ عام ١٩٢٩ وهو الذى شجعه على نشر أحد أعماله الباكرة على صفحات (المجلة الجديدة) . وأصبحت أفكار محفوظ منذ ذلك الحين تميل إلى الأشتراكية والى مجتمع يرفض استغلال الإنسان للانسان . وكان محفوظ ينظر إلى سلامة موسى على أنه (رائد الاشتراكية والعلم والحضارة فى جيلنا)

وهكذا يمكن القول بأن الروافد الثلاثة لفكر محفوظ هى الوجدان الدينى ، وثورة ١٩١٩ ، وأفكار سلامه موسى .

ـ ٦ ـ

وأذا كان « سلامه موسى » قد فتح أمام بصيرة « نجيب محفوظ » الأفكار العلمية والاشتراكية والفلسفية فإنه فتح أمام بصره أبواب النشر لأعماله فى فترة باكره (١٩٣٤) . ثم وجد طريقه إلى مجلة الرسالة (أحمد حسن الزيات) ومجلة الرواية للزيات أيضاً ومجلة الثقافة (أحمد أمين وزكى نجيب محمود) ومجلة القصة (لصلاح عبد الحميد) . وللدكتور زكى نجيب محمود تعبير دقيق (بعين الأديب وقلبه ، وبعقل الفيلسوف وتحليله ؛ حمل نجيب محفوظ القلم منذ خمسين عاماً وإلى يومنا هذا .) وتوالت أعمال محفوظ ولا بأس من تسجيل بعض العلامات على طريق النشر عنده عبث الأقدار ١٩٣٩ ، رادوبيس ١٩٤٣ ، كفاح طيبة ١٩٤٤ ، القاهرة الجديدة ١٩٤٥ ، الثلاثية (٥٦ ـ ١٩٥٧) أولاد حارتنا ١٩٥٩ ، اللص والكلاب ١٩٦١ ، السمان والخريف ١٩٦٢ ، الشحاذ ١٩٦٥ ، ثرثرة فوق النيل ١٩٦٦ . . ومجموعة (صباح الورد) وأخيراً قشتمر سنة ١٩٨٨ .

وأعماله فى مجموعها ٣٨ رواية و ١٢ مجموعة قصصية و٩ روايات وقصص أعدت للمسرح و٢٦ فيلماً عن رواياته وقصصه . ومن أعماله ١٥ ترجمت إلى اللغة الانجليزية و٤ ترجمت إلى الفرنسية ، وبعضها إلى اللغات الروسية والصينية والأسبانية والألمانية والبولندية . ونجيب محفوظ إذا كان قد حاول أن يكتب تاريخ مصر فى شكل روائى إلا أنه لم يكتب تاريخاً بالمعنى الحرفى

للكلمه ولكن أعماله الروائية سوف تبقى وثائق تسجيلية يمكن الاستئناس بها دون أن تعتمد عليها فى كتابة تاريخ مصر فهذا من المغامرات غير العلمية . . إنها تقدم لنا المناخ **العام للحياة المصرية** فى هـذه الفتـرة أو تلك

وقـد أجتهد « محمـود أمـين العـالم » فى تقسيم أعمـال نجيب محفوظ إلى مـراحـل نذكرها من قبيل التبسيط للتحليل ولس من قبيل التحديـد القاطـع . . البدايـة مرحلة تـاريخية مـع تمهيد للمـرحلة الاجتمـاعيـة (بعبث الأقـدار وكفاح طيبـة والقاهـرة الجـديـدة وزقـاق المـدق) دق) ثم المرحلة الاجتماعية (بداية ونهاية ـ والثلاثية) أمـا المـرحلة الفلسفيـة (أولاد حارتنا ـ الشحاذ) .

ـ ٧

ويوم الخميس الموافق ١٣ أكتوبر ١٩٨٨ حملت وكالات الأنباء إلى جميع انحاء العالم خبر أنضمام أول أديب يكتب باللغة العربية إلى ٨٥ أديباً من ٣٠ دولة فى قائمة الحائزين على جائـزة نوبـل فى الأدب وهو الكـاتـب المصـرى « نجيب محفـوظ » . وبعـدهـا بلحـظات كانت رسـالـة « الـرئيس محمـد حسنى مبارك » إلى الكاتب الكبير الأستاذ نجيب محفوظ يعبر عن سعادته ويهنئـه من صميم القلب

وتحولت القاهرة إلى عروس تنهال عليها رقيبات الرؤساء والهيئات الثقافية والصحف العالمية تهنئها بانضمام فتاها إلى قائمة الأدباء النـوبليين « آنـا نـول فـرانس ـ جـورج برناردشـو ـ ويجى بيرانـدللوـ ت . س . اليوت ـ برتراند رس ـ ونستون تشرشـل بوريس باسترناك ـ جان بول سارتر ـ وول سونيكا ـ وبابلو نيرودا ارنست هيمنجواى ثم نجيب محفـوظ » ورقص الشـارع المصـرى أربعين صبـاحـاً ودقت الـطبـول أربعين ليلة على عـادة العرب . . ووقف الأديب الكبيـر أمام « الـرئيس مبارك » فى القصر الجمهورى ، وعلى مشهد من ممثلين لدول العالم وهيئاته ، ووسط أدبـاء مصر وكتابها . . يضع حول عنقه أرفع وسام لدى مصـر . . قـلادة النيـل . . أيهـا الكـاتـب المصرى الجالس القرفصاء نجيب محفوظ لقد أطلت أعناقنا نحن كتاب مصر على الأقل أمام اسرائيل التى نالت نصف جـائزة . . نجيب محفوظ . . صباح الورد .

حول نقد العقل العربى

مراد عبد الرحمن مبروك

فى مجلة القاهرة عدد أكتوبر سنة ١٩٨٨ أجرى الأستاذ عصـام عبد الله حـواراً مع الـدكتور فؤاد زكـريا حـول « نقد العقـل العربى » ، وذكـر الـدكتور فؤاد زكـريا أن مـا يقـال عن الـوسطيـة العـربيـة أو التعادلية . . . نـاتج عن نـوع من الخوف الكامن عند هؤلاء المفكرين . هذا الخوف الذى ربما لم يكن يشعر به عن وعى تماماً ، هو الذى يدفعه إلى مثل هذه الصيـغ التى لا تغضب الطرفين .

ولعـل ما ذكـره الدكتـور عبـد الحميـد إبراهيم فى مقدمة كتابـه الأول « المذهب » يتفى هذا الزعم . أذ أن الوسطية العربية ليست هى التوفيقية ـ كما اسماهـا الأستاذ عصام عبد الله فى طرحه للسؤال ـ كما أنها ليست ناتجة عن الخوف الذى يدفع إلى خلق صيغ ترضى الطرفين ـ كـما يرى الـدكتور فؤاد زكـريا ـ بـل إنها تشكـل مـوقفـاً لـه خصائصه وملامحه المميزة ، فالوسطية عملية دقيقة تطلب أن يجمع المرء بين الطرفين فى الوقت الذى لا يفقد فيه ذاتيته . فإذا انحاز طرف لحساب الآخر حينئذ يفقد التوازن ، ويضيع منه السراط المستقيم ويصبح منحرفاً عن مذهب الوسطية ، لأنه فى النهاية يخسر نفسه ، ويخسر الطرفين معاً » فالوسطية هى ذلك المذهب الذى يجمع بين الطرفين فى انـظومـة متمـاسكـة والتـوفيقيـة هى « مشتبهـات » ذلـك المـذاهـب ، والتى لا تقبض فى النهاية على شىء »(١)

أى أن الـوسطيـة هى المؤشر لعصـور الأزدهار بينما التوفيقية ، أو التلفيقية ، أو الأزدواجية مؤشر لعصور الانحطاط . ومن ثم فإن محاولة الخلط بين المفهومين محاولة مفتعلة ، لأنها تجعـل الشىء ونقيضه ذات معنى واحد . وهذا محال .

وقد حاول الدكتور عبد الحميد إبراهيم التفريق بين هذين المفهومين فى تقديمه لهذا المذهب فيقول « كان لابد من ذلك التمييز الدقيق [أى بين الوسطية والتوفيقة] فكثيراً مـا اختلط المـذهب بمشتبهـاتـه ، وتـراءى الـزيف فى صورة الحقيقـة ، إن كثيـراً من المستشرقين يتهمون الحضارة العربية بـأنها حضارة توفيقية ، قامت بمهمة الجسر الذى ربط بين الحضارة الأغريقية والأوربية . . . وإن كثيراً من المنظمـات الصهيونيـة قامت ببحوث حول الشخصية العربية ، استنتجوا منها أنها شخصية ازدواجية منافقة مسايـرة تلفيقية . إن كل هذا قد صدر عن سوء فهم إن لم يكن عن سوء نية ، وقد غاب عن كل هؤلاء المفهوم الحقيقى لمذهب الوسطية ، الذى لا يكتفى بدور الناقل أو الـوسيط ، لأن دوره الحقيقى هـو دور الشـاهـد أو النمـوذج الذى يحتكم إليـه الفرقـاء ، هـو مذهـب له انحرافاته أو مشتبهاته التى تتمثل

بوجه عام فى النفاق وهى حالة مرضية من أعراضهـا الأزدواجيـة والتلفيقيـة والمسايرة »[٢] لذلك فإن مذهب الوسطية ـ من خلال هذا المفهوم ـ ليس هو التوفيقية بحال من الأحوال ، الوسطية هى السراط المستقيم الذى يحتكم بين الطرفين دون أن يحيد عن الطريق القويم ليرضى طرفاً على حساب الآخر . أو هى محاولة التوفيق بين طرفين حتى لو أدى ذلك إلى الانحياز لطرف على حساب الآخر . بينما الوسطية هى المذهب الذى تيمركز فى المنتصف فى خط مستقيم ، ولا يحيد لأى من الطرفين المتنازعين إلا بالقدر الذى يحقق الاستقامة والعدالة ، والتوازن بينهما .

لذلك فإن الوسطية منافية للتوفيقية أو التلفيقية أو الأزدواجية ، لأن الوسطية تمثل المذهب فى صورته الحقيقية المشرقة ، والمسميات الأخرى تمثل انحرافات هذا المذهب .

وإذا كان الدكتور فؤاد زكريا يرى أننا لا نختلف عن معظم شعوب العالم فى هذه النواحى . فقد نكون وسطاً فى نواحى معينة ، لكننا متطرفون ـ جداً فى نواح أخرى . ومثلنا فى ذلك مثل بقية البشر ، والاعتقاد بأننا فى جميع المسائل نأخذ بالطرف الأوسط دون أن نصل إلى هذا الطرف أو ذاك هو اعتقاد مضلل زيناه لأنفسنا لكى نتقى شر المشكلات من ناحية ، ولكى لا تأتى بموقف محدد المعالم من ناحية ثانية ولكى ننتهى إلى نتيجة تعجب الجميع ، وترضى كل الأطراف من ناحية ثالثة » .

فإنه يمكن القول بأن التفكير الثنائى موجود عند كل الأمم لكن وجود هذه الثنائية ، لا ينفى خصوصية الوسطية العربية . « فوسطية أرسطو تأثرت بالنزعة العقلية لأنها نتاج فيلسوف قبل أن تكون نتاج دين فانحازت لعنصر العقل أكثر من انحيازها للجانب الروحى »[٣] .

« ويعنى مضمون الوسطية فى الفلسفة الأرسطية نقطة رياضية بين قطبين ، فالشجاعة مثلاً وسط بين الجبن والتهور ، والكرم وسط بين البخل والاسراف »[٤] .

والحضارة الأوربية انحازت للطابع المادى ، وأسرفت فى ذلك لدرجة أقلقت بعض الفلاسفة الغربيين ، فأخذوا يبحثون عن الخلاص . وعن الجانب الروحى الذى افتقده الانسان . فالجانب الروحى أيضا فى تلك الحضارة هو من صنع العقل البشرى ، والاله هو من صنع الفلاسفة ، بينما الوسطية العربية » تدرك أن عالم الاله يصدر عن مقاييس خاصة لا تخضع للموازنة أو العدال فالإله كما يقول الغزالى مزود ما عداه فهو شفع ، ومادمنا فى مجال الشفع ، ومن كل شىء خلقنا زوجين اثنين فنحن فى مجال الموازنة والعدال »[٥] .

لذلك يقول الدكتور عبد الحميد إبراهيم فى تقديمه لهذا المذهب « إذا كان أرسطو يقول بلغته الرياضية » فى كل كم متصل وقابل للقسمة يمكن أن نميز ثلاثة أشياء الاكثر ثم الأقل وأخيراً المساوى » فنحن نستطيع أن نقول بلغة الوسطية إن الوسطية العربية تتبدى حينما كان هناك شفع يؤدى إلى المجاورة بين الشيئين ثم الموازنة بينهما ، دون أن يدمجهما فى وحدة لا تقبل الانقسام »[٦] .

فالوسطية العربية تختلف عن وسطية وعن طابع الحضارة المادية الأوربية التى تنحاز لجانب العقل على حساب الجانب الروحى ، لأن الوسطية العربية تربط الجانبين معاً وتجعل هناك موازنة بين العقل والدين ، لا يطغى فيها جانب على حساب الجانب الآخر »[٧] . ومن ثم فقد حدد الدكتور عبد الحميد إبراهيم خصائص الوسطية العربية فى شيئين ، الأول : فى التعايش بين المتقابلات والمتناقضات فلا يطغى أحدهما على الآخر . والثانى فى الحركة بين الشيئين المتجاورين . فالتجاور لا يعنى الجمود والتعايش بين المتقابلين لا يعنى استواء النظرة ، هو مسك العصا من الوسط ، وكلا الأمرين انحراف عن الوسطية .

لذلك فإن الوسطية ليست صيغة ترضى كل الأطراف بل هى موقف له خصائصه وجوانبه المميزة . تلك الخصائص التى تتمثل فى تجاور الشيئين مع تمايزهما ، وفى حركية هذين الشيئين ، فالحركة التى تتصف بها الوسطية العربية هى « حركة تنتمى إلى تراث المنطقة التى تؤمن بقوة متجاورة ، يمتثل لها المرء ويرضى بمقاديرها ، وتنتمى أيضا إلى فكرة التوكل التى تقوم على مفهوم التوازن والاقامة »[٨] ويتفق فى ذلك أيضا الدكتور محمد عمارة ، فيرى أن الوسطية ليست الموقف الوسط بين أمرين ، وإنما هى الموقف الثالث الذى يرفض تطرف الأنحياز لأى من القطبين ، ولا يكتفى بالوقوف فى نقطة تتوسطهما ، وإنما يجمع ويؤلف ما يمكن جمعه وتأليفه من سماتها وقسماتها ، فالكرم غير البخل وغير الإسراف لكنه موقف جامع لسمات وقسمات من البخل والاسراف على نحو يجعله غيرهما ، ومتميزاً كل التميز عنهما »[٩] .

وإذا كانت هناك بعض العراقيل فى طريق تحقيق الوسطية المعاصرة ، فإن العيب لا يكمن فى المذهب ، بل فى انقلاب معايير الواقع الحاضر ، الذى حدد هذا المذهب ، وأصبح يتستر تحت معطف الماركسية والوجودية ، وغيرهما من المذاهب التى تساير الحضارة الأوربية السائدة ، ولا تسايرا الواقع العربى المعاصر .

ويتفق فى ذلك أيضا الدكتور محمد عمارة الذى يرى أن الأسباب الجوهرية لتخلف المسلمين هو بعدهم عن الوسطية العربية والإسلامية ، فيقول : « وعندما ساد هذا التوازن الذى صنعته الوسطية الاسلامية كان تقدمنا وتفوقنا ، فلما غابت هذه الوسطية اختل التوازن » .

لذلك يمكن القول بأن الوسطية العربية ليست صيغة ترضى طرفاً على حساب الآخر ، وترضى كل الأطراف ، بل هى مذهب له خصائصه ومميزاته التى اتسم بها الواقع العربى فى عصر ازدهار الحضارة العربية الاسلامية . ◆

هوامش

١ ــ د. عبد الحميد إبراهيم : الوسطية العربية مذهب وتطبيق ، الكتاب الأول « المذهب » ط ٢ القاهرة . دار المعارف ص ٢٠

٢ ــ نفسه ص ٢٠

٣ ــ نفسه ص ٤٤ ، وانظر : الوسطية العربية . حوار محمد مهران السيد مع الدكتور عبد الحميد إبراهيم . مجلة الشعر عدد (٣١) يوليو سنة ١٩٨٣ ص ٩٣

٤ ــ د. محمد عمارة : لماذا تخلف المسلمون . مجلة الهلال ، نوفمبر سنة ١٩٨٨

٥ ــ د. عبد الحميد إبراهيم : المرجع السابق ص ٢٥

٦ ــ نفسه ص ٢٥

٧ ــ نفسه ص ٢٦

٨ ــ نفسه ص ٣٤

٩ ــ د. محمد عمارة . بحث سابق ص ٩

الموت .. و ..... الصدى

د. طه وادى

كل مرة أعود فيها إلى أرض الوطن تحتوينى مشاعر عارمة من الشوق والحنين ، ليس إلى الأهل والأحباب والأصدقاء فقط ، بل إلى البشر أجمعين .. وإلى كل حبة تراب .. وإلى كل نسمة هواء ، والقلب يطير فرحاً على أنغام أغنية قديمة :

عـلى بـلدِ الْمـحـبـوب ودِّيـنى
زاد وجْـدى والـبُـعـد كـاويـنى

لكنى فى هـذه الرحلة المشؤومة تمنيت ألا أرى الـوطن ، وألا يرانى .. بل تمنيت الموت .. وتمنيت ألا أكون قد خُلقت بالمرة .. عندما كنت شاباً أخضر العود أردد دائماً : لو كان حب الـوطن داء ، ما تمنيت منه شفـاء . !! لِمَ تقـول هـذا الآن يـا صادق ؟! مـا فائـدة أن يكون لـك وطن .. وأنت منفىّ عنه ؟! الوطن ليس فكرة رومانسية حالمة ، وإنما تراب حقيقى تنمو فى طينه البراعم والأشجار ، وتُسقى بماء واحد .. هو ماء الوطن .. أو ماء الحياة .. وماء الحياة بذلة سم ناقع : !! ماذا فعلت فى نفسى هذه الرحلة .. ولم أحس أنى أحمل جبلاً من الهم والغم والكرب العظيم ؟! ياخفىّ الألطاف .. نجنى مما أخاف . الخوف شىء فظيع .. بشع لِمَ أنا خائف ؟! أنا إنسان لذلك فأنا خائف . كل إنسان فى داخله قدر من الخوف يظهر عندما تنزل عليه حادثة أو كارثة . الإنسـان ــ ذلك الكـائن المغرور .. المتجبر ــ تجعله المصائب فأراً مـذعوراً . وحـين تصير فأراً .. فماذا تستطيع أن تفعل مع الفيلة ؟ ! .

ازداد إحساسى بالخوف والحزن حين استدعانى مدير شركة بترول الكويت الوطنية ، وقال لى :

ــ أستـاذ صادق .. أعـرف أنك أقـرب صديق لـزميلنـا المرحوم يحيى .

ــ رحمـة الله عليـه . لم يكن صـديقـاً .. وإنمـا أخـاً لا يُعوّض . !!

كنت ذاهلاً عما حولى .. ولم أتبين شيئاً فى غرفة المكتب ، ولم أكن أدرى هل الرجـل ينظر إلى وجهى الشـاحب وهيئتى الحزينة ورباط العنق الأسود الذى أرتديه أم ماذا يفعل على وجه التحديد ؟ لكنه استطرد قائلاً :

ــ اخترناك لتمثل الشركـة فى نقل الجثمـان والمشاركـة فى العزاء .

صحت كأن مسماراً حارقاً يكوى أعصابى المفتتة :

ــ لا .. لا أستطيع . أرجوك .. لا أقدر . أرجو أن تختار شخصاً غيرى . !!

أخذ الرجل يدارى حيرته ، وهو يرفع طرف الشال الأبيض على كتفه ، ثم قال بصوت لا يخلو من نبرة حزن :

ــ أعرف أن المهمة شاقة ، لكنك أصلح من يقوم بها . ثم لا تنس أن زوجة الفقيد ستسافر أيضا .

ترك مكانه خلف المكتب وجلس بجوارى قائلاً :

ــ نقل الجثمان مسئولية .. ومرافقة الزوجة أمانة ، وأنت أصلح من يقوم بهما ، بحكم صلتك القوية بالمرحوم وأسرته . [صمت .. ثم أردف] لقد أجريت اتصالات مع المستشفى والمطار . غداً ترحل فى الصباح . قواك الله وعظّم أجرك .

أُسقط فى يـدى .. ولم أدر ماذا أقـول .. فقد سـدّ علـىّ الطريق ؟! إنه على حق فى كل ما قال ، لكنى ما زلت أرى أن المهمة شاقة .. شاقة جداً على نفسى . كيف أسير الآن مع يحيى جثة .. وطالما سرت معه حياً يتحـرك ؟ سبع سنـوات قضيناها معـاً فى الكويت .. سبـع سنوات بمـا فيها من حلو ومـر .. وحيرة وقلق .. وغـربة وعـذاب . اقتربنـا بدرجـة صارت معها الأسرتان أسرة واحدة .. نأكل طعاماً واحداً .. وفاكهة واحـدة .. حتى الملابس .. والـرحلات والـزيارات والإجازات . دائماً نحن ، يداً واحدة . رحمك الله يا يحيى .. كنت الصديق الذى أشركته فى أمرى وشددت به أزرى ، بل كنت الأخ الذى لم تلده أمى !! فى الغربة يمرض المرء دون علة ويحزن لغير ما سبب .. ويصير مجروح الفؤاد مكسور الخاطر ،

يتوقع فى أية لحظة هماً يأتيه . . وينسيه . . كل ما هو فيه . الحياة بلا صديق مخلص صحراء بلا دليل . ويحيى كان الرفيق الذى داويتُ به جروح روحى عندما عزَّ الأساة .

شركة البترول التى نعمل فيها تشكل تجمعاً مثل تجمعات عمال التراحيل ، لكن العمال هنا مؤهلون بشهادات وخبرات . العمل هو الرابطة الوحيدة . أحياناً يشغلنا العمل فقد جاء الجميع ليعملوا ويأخذوا على عملهم أجراً عالياً جداً . . وأحياناً تحركنا صراعات شعوبية ، لا معنى لها ولا فائدة منها . الدنيا يا يحيى . . صراع وعذاب واغتراب . الحياة فرصة . . والأبناء مشكلة . . والفقر مصيبة . لكن لماذا متَّ يا صديقى وقد أسموك يحيى ؟! يحيى مات . . تلك هى القضية ، مات بغير مرض ، ودون سابق إنذار . فى الأربعين رحل قبل الأوان . الأشجار حين تُنتزع من تربتها تسقط واقفة . رحمة الله عليك يايحيى فأنت شهيد من نوع جديد !! .

فى الطائرة جلستُ بجوارى زوجة المرحوم ودموعها لا تتوقف ، وأنينها لا يكاد يجفّ . كنت أختلس النظر إليها بين الحين والحين لأقول كلمة عزاء ، لكن اللسان عصانى . ماتت الكلمات فى حلقى . كيف يكون القلب زاخراً بالأحزان إلى درجة الفيضان ، واللسان عاجز . . حيران ؟! السكوت فى بعض المواقف أفصح من أى كلام . حجة واهية أو حقيقية . . لا أدرى . لكنها حجة والسلام . ابتلعت ريقى ، وتأملت ركاب الطائرة . ليس هناك من يعرف مصيبة هذه الأرملة المسكينة . . أو مصيبتى أنا . . أنا المفجوع فى موت صديقه المفاجىء . طيراناً تطير الطائرة فى عالم لا يعرف مداه سوى علاّم الغيوب . . ومفرج الكروب .

المتناقضات كلها تحدث فى لحظة واحدة : أكل . . شرب . . نوم . . زيارة دورة المياة . المضيفة الحسناء تبيع العطر والويسكى وأربطة العنق . أحسست برغبة فى التدخين حين نقل إلىّ العدوى رجل أسمر نحيل يجلس قريباً منى . دخان السيجارة يتلوى . . ثم يضيع هباء ويختفى ، كأنه ما كان . أخذت أكرر المحاولة . وأعاود الفكرة . مع دخان السيجارة هيّىء لى أن الطائرة مثل سفينة نوح . نوح يا أيها النبى الكريم تلك هى السفينة . . فهل الطوفان قادم . . هل الطوفان قادم ؟! .

ليلتينْ لم أنمْ . . بين الصحوة والسكرة ، أحسست رعشةً تسرى فى جسدى من الرأس إلى القدم ، حين تذكرتُ الصندوق ، الذى يحمل جثة العزيز الراحل وسط الأمتعة والحقائب والطرود . رحمة الله عليك يايحيى . . منذ أسبوع واحد فقط كنت سليماً معا فى ، لو حدث السفر يومها لكنت معنا الآن هنا بين الأحياء . هذه هى الحياة يا صديقى نفس فى الصدر يخرج ثم لا يعود ، ونبضة فى القلب تتحرك ثم تتوقف . الإنسان كائن ضعيف ، والحياة وهْمٌ سخيف . ألا ترى ذلك معى الآن ياصديقى . حاول أن تقول شيئاً . . فأنت فى دار الحق ونحن فى عالم الزيف . لم لا تكلمنى كما كنت يا يحيى . كان حديثك العاقل يجيب عن كثير من تساؤلاتى ويسكت بعض مخاوفى . تكلم يا يحيى . . سوف أحفظ سرك فأنت تعلم أنى لست ثرثاراً . . أو ممن يُحرِّفون القول . . أو يتاجرون بالكلام . آه . . يا يحيى لو علمتَ الغيب أكنت تختار هذه الميتة ؟! كم يساوى وجودك الآن فى غرفة العفش ؟! أشهد أن الموت حق ، وأن يحيى لو نطق لقال : إن كنوز قارون لا تعدل هذه الميتة . غريباً على أرضك تكون ، فإلى غربة أشد على أرض الآخرين تصير !! صدقت أيها الصديق الأمين ، فالغربة قدر الإنسان اليوم . الإنسان يبيع نفسه لمن يدفع أكثر . يارب الأرباب . . ومنزل الكتاب . . ومجرى السحاب . . نحن الأغراب . . على كل الأبواب . . ندعوك أن ترحمنا من ذلك العذاب !!

أيقظنى من شطحاتى صوت قائد الطائرة يعلن وصولنا إلى مطار القاهرة . هل طالت المسافة أم قصرت ؟ لست أدرى ، خاصة وأنى نظرت فى يدى فلم أجد الساعة ، يبدو أنى نسيتها ونسيت أشياء أخرى . . ما هى . . لست أدرى ؟ أحسست — وأنا أنزل درجات سلم الطائرة ، وضوء الشمس يعشى ناظرى — أنى وجميع الركاب نهوى إلى مستنقع راكد ، كأنه حفرة من حفر الجحيم . تعثرت قدماى ، وكدت أسقط على وجهى لولا الزحام . استعذت بالله العلى العظيم من وساوس الشيطان الرجيم . ومشيت على أرض المطار . . ولكن تراب الوطن لم يهز كيانى كما هزه كل مرة من قبل . من الذى تغير . . أنا أم هو . . هو أم أنا . . ؟ لست أدرى . . لست أدرى ! شىء ما خطأ . . هناك شىء ما خطأ . . ما هو . . لست أدرى . . ومن قال لا أدرى فقد لا يدرى . . !!

توجهت مع لميس زوجة صديقى إلى حجرة الحجر الصحى . لميس بدت فى ملابسها السوداء مثل إيزيس ، ورغم الحزن والأنين كانت تحاول أن تبدو صامدة . . صابرة ، لكن الدموع فى عينيها لا تتوقف . جالت بفكرى المرهق خاطرة غريبة : حين يموت أحد الزوجين قبل الآخر ترى من يكون منهما أكثر حزناً على رفيقه . . أهو الرجل أم المرأة ؟! الحزن الغائر فى أعماق لميس جعلنى أقرر أن المرأة أكثر حزناً من الرجل . الرجل كل حياة المرأة ومحور وجودها . المرأة تتخلى عن كل شىء فى الحياة إذا ظفرت برجل . . إنها بدونه خيمة بلا عماد ، أو بيت بلا سقف . أما الرجل فلا أظنه يحزن مثل حزن المرأة . . هل هذه حقيقة أم خرافة ؟ . لست أدرى . . ولا أريد أن أدرى !! .

ذهبنا لاستلام الصندوق ، حين رأته المسكينة صرخت صرخة خلت أن روحها طلعت معها . . أخذتْ تنظر إليّ وهى تندب زوجها بصوت حزين :

بـعـيـد حـــداك
خـلـيـك بـعـيـد حـداك
بـعـيـد حـــداك
فـكـرتـنى بمشـيـتـه ويـاك
آه يـاحـبـيـبـى ى ى ى ى
يامصيبتى ى ى ى ى

تركتها وحيدة تبكى ، فلم أعد قادراً على تحمّل مزيد من الأحزان ، ثم إنه كان علىّ أن أتماسك ، حتى أتابع الإجراءات الرسمية ، إذ لابد أن يفتحوا الصندوق ، وأن يتأكدوا أنها جثة المرحوم دون سواه . . وأن الصندوق ليس به شىء آخر سوى الجثة . . وربما كان مع الجثة شىء آخر . حاولت أن أتفاهم . . لكن بلا فائدة . القانون حمار ومن يطبقه بغل . مرت المهمة الرسمية بطيئة ثقيلة . بعد استلام الصندوق ظهر جماعة من الشيالين لا أعرف من أين جاءوا ، أخذوا يتزاحمون حول الصندوق طمعاً فى إثبات الأجر وأخذ البقشيش . سار فى المقدمة رجل ضخم مترهل يبدو أنه رئيسهم . حملوا الصندوق دون استئذان ، وصاحوا فى صوت واحد « يادايم هو الدايم . . ولا دايم غير الله » . . بينما كانوا يتزاحمون ويصيحون زعق الرجل الضخم : « وحدوه . . كل من عليها فان . . يادايم هو الدايم . . ولا دايم غير الله » . ثم اقترب منى فى تودد مصطنع وهمس :

ــ هل توجد عربة فى الانتظار أم أحضر لك واحدة ؟

ــ أهل المرحوم فى الأنتظار .

ــ على كل أيتهاخدمة ياسعادة البيه . . البقية فى حياتك ، أرجو أن تكون كريماً مع الرجال .

لو كنت فى حالة طبيعية لضربته ومسحت به الأرض . نظرت إليه فى أزدراء شديد ، وصحت فيه : استحِ يارجل ، إنهم يحملون جثة ميت ، وليس تليفزيون أو ثلاجة . !!

أجاب ببرود : كله رحمة ونور يا أستاذ ، أى والله ، رحمة ونور من أجل المرحوم . الفاتحة على روحه .

الكون فى جنازة . . هذا ما أحسست به عند الخروج من بوابة المطار . تقدم نحونا الأهل والأصدقاء والجيران فى حزن وأسى . مشى الرجال وأنا معهم أمام الصندوق فى صمت حزين ، وقد علت الوجوه حيرة وحسرة . ومشت النساء خلف الصندوق معولات، صارخات باكيات نادبات . استطعت أن أميز بين الأصوات المجروحة صوت أمه الثكلى . عندما رأت



الصندوق ازداد صراخها ، وحين شاهدت زوجة الفقيد طال وامتدّ ندبها : يا دهويتى ى ى ى ى . . ياميّت غريب ياحبيبى ى ى ى ى . . .

يا شاب يازين . . يازين الشباب
أمك تقولك . . ليه طولت الغياب
آهين ياولدى ى ى ى . . آهين ياكبدى ى ى ى

تقطع القلب الذائب حسرات وأنا أسمع نحيب الأم الثكلى ، وصوت صراخها يشق جدار الأفق . لماذا المصريون ــ أكثر شعوب الأرض قاطبة حزناً على الميت . . وقد بنوا منذ عصور الفراعنة للموتى أهرامات ومعابد . . وهم حتى اليوم يدفنون الصالحين والعظماء فى المساجد . . ولا يزال جزء كبير من مدينة القاهرة تشغله المقابر ؟! يبدو أننا لا نعرف قدر كثير من الناس وقيمتهم فى الحياة إلا بعد أن يموتوا . هل هذا صحيح يا صدق . . ؟ ! لست أدرى . خُيّل إلىّ أن رواد المطار يسيرون معنا ويؤدون مراسم الجنازة ، حتى يصل الصندوق إلى العربة التى تنتظره ، لتحمله إلى مقره الأخير . لكن لماذا يسير كل هؤلاء الغرباء معنا ؟ أنا أعرف سرّ حزنى . . وسبب مصيبتى . . لكن ما سر حزن أولئك الآخرين ؟! هل ما أتخيله وهماً أم حقيقة ؟! لست أدرى . . لست أدرى . !!

كلما حاولت أن أغوص داخل ذاتى ، وأسبح فى بحر أحزانى وتأملاتى ، أيقظنى صوت الأم المجروح . « أيتها الأم الثكلى : هذا ابنك العزيز الغالى يعود إليك . . إلى أبد الآبدين . يعود بعد أن كافح وصارع وتعلّم وتألم . . دون أن يتكلم . أيتها الأم الحزينة استردّى الوديعة التى غابتْ عنك سنين عدداً ، فقد شرّق وغرب . . وعمّر وخرب . . لكنه عاد . . عاد فى النهاية إليك وحدك ، ولن يرجع مرة أخرى . أكرمى مثواه تحت التراب ، بعد أن فرطت فى حقه وهو فوق التراب . . وكان مثل المسيح يحمل فى المنفى صليبه . أيتها الأم المسكينة عندما تدفنين ولدك عمّقى الحفر ووسّعى القبر ، كى يتسع لصناديق أخرى فى الطريق إليك . . . . . . !! » ◆

شعر

نزال

ابراهيم داود

لنا فى عروق البدايات اشجارنا
والنعيم الذى لا يحسن الناس تدليل أعضائهم تحته
ولا يستطيع المريدون فهم الظلال التى قد تؤجج فيهم
بداياتهم
ولكم فى عيون النهايات سطوتكم
والبلاد التى تستوى
جمرة
جمرة
ثم ترحل بين التفاصيل حزنا خفيفا خفيا
لنا وجه جدٍ غزير التقاطيع
يجمع كل القراءات ـ منسوخةً ـ حوله
ثم ينداح جرحا حديثا ينز بياضا نقيا
ولكم ألف وجه . .
كثيف النضوج
يوزع أبعاده . .
فجوة
فجوة
ثم يملى علينا شروط المقيم الذى يتقن المشى
فوق الدروب التى تستقيم على بُحة الصوت
مشيا عفيا
ولسنا كما قال واحدكم :
بابا لأفراحكم ،
وكأسا تُصب به التواريخ صبا وريا ◆



الفكــرة الصهيــونيــة فى الأدب العبرى الحديث

دراسة مقارنة فى أعمال : يعقوب فيخمان ، وناتان ألترمان ، وش . شالوم

عرض : قطب عبد العزيز بسيونى

رسالة للدكتوراه تقدم بها الباحث عبد الخالق عبد الله محمد جبه إلى كلية الآداب جامعة القاهرة قسم اللغات الشرقية وأدابها . وأشرف عليها أ . د . محمد خليفة حسن و أ . د زين العابدين محمود حسن وناقشها أ . د . محمد بحر عبد المجيد ، والاستاذة الدكتورة : ألفت محمد جلال ونال صاحبها درجة الدكتوراه بمرتبة الشرف الأولى .

تجمع الدراسات المتخصصة فى الأدب العبرى على أن السمة السياسية من أهم السمات المميزة له فى العصر الحديث . فهو فى حقيقته أدب سياسىّ موجه لخدمة الصهيونية ، يروج لأفكارها شعراً ونثراً ، ويدعم نشاطها بالكلمة الأدبية ، ويشرح أيديولوجياتها من خلال مختلف الأشكال الأدبية ، ويرسم معانيها فى الأذهان باستخدام الرواية والقصة القصيرة ، والمسرحية والشعر ، وغير ذلك من فنون الأدب . فقد أدرك الصهاينة منذ نشأة حركتهم الدور الكبير الذى يمكن أن يلعبه الأدب فى الدعاية المباشرة أو غير المباشرة للفكرة الصهيونية انطلاقاً من التأثير العميق للأدب فى نفوس البشر ، وقدرته على مخاطبة كل المستويات الثقافية فضلاً عن شموليته فى التأثير إذا ما قارناه بالخطاب السياسىّ المباشر .

والحقيقة أن القائمين على الحركة الصهيونية لم يتركوا وسيلة من وسائل التعريف بحركتهم ، الا وسلكوها سعياً لتعميق المفاهيم الصهيونية فى عقول ووجدان اليهود فى كل مكان . وكان الأدب من أهم الوسائل التى استخدمتها الصهيونية فى هذا الصدد . إضف إلى ذلك أن إحياء اللغة العبرية كان هدفاً رئيسياً من أهداف الصهيونية فلا عجب إذن أن تكون الفكرة الصهيونية هى موضوع هذه اللغة المستحدثة ومحور الأدب الذى تمّ إنتاجه بهذه اللغة .

ولقد آن الأوان لأن يحدث تغيير جذرى فى أسلوب ومنهج دراسة الصهيونية فى عالمنا العربى فقد أهتم الدارسون للصهيونية بتتبع نشأة هذه الحركة وتطورها من خلال الدراسة التاريخية الوصفية أو ما يمكن تسمية بالتاريخ السياسىّ للصهيونية . ولم نجد جديداً يقدم فى هذا الاتجاه باستثناء ما يمكن كشفه من وثائق جديدة عن النشاط الصهيونى السياسىّ يزيد من معرفتنا السياسية بها

وعلى الرغم من أهمية هذا الاتجاه السياسىّ فى دراسة الصهيونية إلا أن هناك إتجاه آخر لمعرفة الصهيونية وذلك من خلال الأدب العبرىّ الحديث الذى يمكن وصفه بأنه أدب صهيونى الموضوع فيه يربط بين السياسة والأدب . ويوجه الأدب لخدمة السياسة

وهذا الأدب الصهيونى سابق فى ظهوره على الصهيونية السياسية ، ويعتبر أحد العوامل الرئيسية فى ظهورها .

ورأى الباحث مدخلا جديداً لدراسة الفكرة الصهيونية والتعمق فى فهم أهدافها السياسية البعيدة فاختار منهجاً تحليلياً لدراسة الأعمال الأدبية لثلاثة من كبار الأدباء الإسرائيليين وهم يعقوب فيخمان (١٨٨١ ـ ١٩٥٨) ، وناتان الترمان (١٩١٠ ـ ١٩٧٠) ، وش . شالوم (١٩٠٤ ـ) وهؤلاء الثلاثة من أكبر أدباء القصة فى الأدب العبرى الحديث . وهذه المحاولة تهدف إلى التعرف على كيفية توجيه الإنتاج الأدبى للأدباء الثلاثة لخدمة الأهداف الصهيونية . وترسيخ الأيديولوجية الصهيونية من خلال الشعر

والقصة والمسرحية . وقد ركز الباحث فى دراسته التحليلية على الإنتاج الشعرى لهم كشريحة إنتاج موحدة ولأن الشاعر يستخدم تعبيرات محددة للإعراب عن المفاهيم والمعانى السائدة فى عصره . كما ستعمل هذه الدراسة على الخروج بتصور هؤلاء الأدباء للفكرة الصهيونية ، وأسلوب ما يسمى بالمشكلة اليهودية فى المجتمعات الأوروبية والاتجاه الصهيونى الذى تنباه كل منهم . ثم توضيح الموضوعات الصهيونية التى تناولها الأدباء فيخمان وشالوم وألترمان وتحديد وضع الأدباء داخل هذه الحركة الأدبية الصهيونية وانعكاس هذا على نشاطهم الصهيونى السياسى

ونظراً لأن هذا العمل يهتم بالفكرة الصهيونية وجذورها فى التاريخ اليهودى ، وبالأدب كوسيلة للتعبير عن هذه الفكرة فإن الكشف عن العلاقة بين الأدب العبرى القديم والوسيط كتمهيد أدبى تاريخى ضرورى لتوضيح هذه العلاقة فى الأدب العبرى الحديث . وقد تم عقد مقارنة بين الأدباء الثلاثة فى موضوعين أساسيين معرفة أساليبهم فى التعبير الأدبى عن الفكرة الصهيونية ، وتحديدا تجاهاتهم الصهيونية فى صورة مقارنة للتعرف على وجوه الشبه والاختلاف فى تصورهم وعرضهم للفكرة الصهيونية ، وفى إظهار عوامل التأثير والتأثر وتحديد اتجاهاتهم الصهيونية ومقاومة الأسلوب الأدبى الذى اتبعوه فى عرض الموضوعات الصهيونية

كما تهدف هذه الدراسة أيضاً إلى الكشف عما يدور فى عقل ووجدان الصهاينة من أفكار وخواطر وانفعالات يعطيها الأدب فرصة للظهور ربما لاتتاح لها فى المقال السياسى . هذا بالإضافة إلى توضيح الدور الظاهرة الأدبية فى الكشف عن أوضاع المجتمع الاسرائيلى والتعريف بالجوانب الاجتماعية والنفسية لهذا المجتمع من خلال الدراسة العلمية لإنتاجه الأدبى .

هذا وقد قسم الباحث رسالته إلى خمسة أبواب وخاتمة

الباب الأول : وعنوانه تطور الفكرة الصهيونية من العهد القديم وحتى الصهيونية السياسية . تطرق الفصل الأول إلى الفكرة الصهيونية فى العهد القديم . وفيه تم توضيح الأفكار الخاصة بالإله فى الديانة اليهودية . والجوانب العنصرية فى الفكرة اليهودية . والجوانب العنصرية فى فكرة الألوهية ، والعهد بين الإله والشعب وعلاقة الإله بالجماعة فى السلم والحرب ، ثم معالجة فكرة اليهودية ، و« العهد » . فمن الذى تلقى العهد من الله ؟ وما هى حدود الأرض الموعودة ، ومجالات العهد ، وشروط العهد ، وتناول الفصل الأول نفسه معنى ومفهوم الخلاص ، ثم مبررات الفكر اليهودى لاختيار إبراهيم وأبنائه من نسْل اسحق ، ثم دعوى الاختيار استناداً إلى الانبياء .

الفصل الثانى : عنوانه « الفكرة الصهيونية فى التلمود » . تم فيه دراسة تعاليم التلمود وتأصيل الفكرة الصهيونية به وتوضيح معنى الأرض والاختيار والخلاص فى الفكر التلمودىّ .

وجاء الفصل الثالث تحت عنوان « الفكرة الصهيونية فى الأدب الوسيط » حيث استعرض فيه الباحث الأفكار الصهيونية فى العصر الوسيط من خلال أعمال ثلاثة من كبار أدباء هذا العصر الذى يسمى بالعصر الذهبى فى الأدب العبرى وهؤلاء الأدباء هم . صموئيل هنا جيد (٩٢٢ م - ١٠٥٥) ، وسليمان بن جبيرول (١٠٢١ م - ١٠٥٦ م) ويهودا اللاوى (١٠٨٦ م - ١١٤٠ م) . ومع توضيح معانى المعاناة والخلاص والإله والاختيار والعهد وأرض اسرائيل عند كل منهم .

والفصل الرابع . « صلة الأدب العبرى الحديث بالصهيونية ودوره فى التعبير عن الفكرة الصهيونية » وفى هذا الفصل تم توضيح الأفكار الصهيونية التى سادت فى الفترة التى سبقت الصهيونية السياسية ودور إحياء اللغة العبرية فى تنشيط العمل الصهيونى .

الباب الثانى : تمت دراسة فكرة الصهيونية فى أدب « يعقوب فيخمان » جاء الفصل الأول منه بعنوان « حياة يعقوب فيخمان وإنتاجه الأدبى » . وفيه تمت دراسة حياته الأدبية وإنتاجه ، ورأى النقاد فيه . والجوائز الأدبية التى حصُل عليها . وتناول الفصل الثانى مفهوم الخلاص عند يعقوب فيخمان . كما تمت دراسة تغير هذا المفهوم عند فيخمان قبل قيام الدولة حيث أوضح الباحث كيفية معالجته لفكرة العودة إلى الرب والربط بين الأرض والشعب ووقوف الرب إلى جانب المهاجرين ومقاومة إغراء الشتات وبعد قيام الدولة أوضح الباحث معالجة قيام الدولة وفكرة الخلاص من منطلق اكتشاف العالم للمعجزة اليهودية وفكرة خلود اليهود بعد قيام الدولة وقرب تحقيق السلام العالمىّ والتطلع إلى الخلاص النهائى ، والعهد المقدس مع الدولة

أما الفصل الثالث بعنوان « مفهوم الاختيار عند فيخمان » وفيه تمت معالجة فيخمان لاستمرار الإختيار الإلهى لبنى إسرائيل ، وعتاب الرب لبعده عن الجماعة المقدسة . وقيادة الرب لجماعته كربّ للجنود لاستعادة المجد اليهودىّ القديم

ومطالبة الربّ بتحقيق العهد وتخليص الشعب ، وبعد قيام اسرائيل يعالج فيخمان فكرة العودة ونسبتها إلى أنها تحقيق لإرادة الله . وفى معالجة فيخمان لمفهوم الاختيار تطرق البحث إلى ما أورده الأدب عن تميز اليهود على غيرهم والمطالبة بالمحافظة على العهد وهو العلامة المميزة للاختيار والمطالبة بمحاربة الاندماجية فى الشعوب ، واعتبار الاختيار سببا لكراهية العالم لليهود ، والربط بين الخلاص والاختيار ثم التعبير عن القوة من خلال الدولة الحديثة ، وحض اليهود على كراهية العالم والعزلة بشكل مستمر

وعالج الفصل الرابع مفهوم أرض اسرائيل عند فيخمان قبل هجرته إلى فلسطين وبعد هجرته وحتى قيام اسرائيل ، وبعد قيام اسرائيل

الباب الثالث من الرسالة : عالج الفكرة الصهيونية فى أدب ناتان الترمان . تعرض إلى حياة « ألترمان » وإنتاجه الأدبى والجوائز الأدبية التى حصل عليها وكذلك تعرض إلى مفهوم الإله والعهد عن الترمان . وفيه تم إظهار الترمان فى العلاقة بين الإله والشعب عنده ومفهوم الإله عند الترمان قبل وبعد قيام الدولة والربط بين الإله والشعب استناداً إلى مفهوم العهد . وتحت عنوان « تطور مفهوم أرض اسرائيل عند الترمان » ورد الفصل الرابع الذى عالج مفهوم أرض اسرائيل قبل وبعد قيام اسرائيل ثم بعد التوسع العدوانى فى حرب يونيو ١٩٦٧ -

الباب الرابع : ورد تحت عنوان الفكرة الصهيونية فى أعمال ش . شالوم : فعالجت المقدمة حياة ش . شالوم وإنتاجه الأدبى والجوائز الأدبية التى حصل عليها . وكذلك عالج مفهوم الإله وصورة الإله والشعب والتشكك والكآبة والتشاؤم عنده .

وكانت الخاتمة عرضا لأهم النتائج التى توصل إليها الباحث فى هذه الرسالة وهى كالآتى : ـ

أولا : جاءت معالجة الأدباء الثلاثة لمفهوم الألوهية متماثلا مع ما ورد فى العهد القديم وفى التلمود . فبدلاً من أنْ يُدعى الإله الحقّ وهو إله رب العالمين ركز الأدباء الثلاثة على أنه إله إبراهيم واسحق ويعقوب بهذا التخصيص وأية علاقة له بالبشر فهى فقط لكى يقهر الأمم لصالح شعبه . فهو إله بنى إسرائيل لا يعمل الا لليهود خيراً لهم وشراً لبقية الشعوب ، إلى حد أنّ الأدباء الثلاثة وكتبهم الدينية جعلوا من الإله إلها قوميًا متحيزاً يختصُّ بعبادته بنو اسرائيل ، وهو ما يتنافى مع التوحيد . لذلك امتنعوا عن التبشير بالتوحيد للعالم . إيمانا منهم بأنّ ديانتهم لا تهتم بالمصير العام للإنسانية بقدر اهتمامها بالمصير القومى .

ثانيا : إنّ فكرة « العهد » بالصورة التى وردت فى أسفار العهد القديم والتى تتلخص فى أن عهداً إلهيا بإعطاء أرض معينة لشعب معين يجعل من هذا الشعب مالكا لتلك الأرض بمقتضى الحقّ الإلهى . وردت بصورتها التوراتية والتلمودية هذه فى إنتاج الأدباء الثلاثة . وعلى الرغم من أنّ العهد الذى قطع مع نوح ينفرد بشموليته على جميع الجنس البشرى بوصفهم نسل نوح ركز الأدباء الثلاثة بمختلف اتجاهاتهم الفكرية فيخمان الصهيونية الثقافية أو الروحية والترمان بصهيونيته السياسية وشالوم بصهيونيته الدينية ـ على العهود التالية للعهد مع نوح أبو البشرية أى العهود التى يتعامل فيها إله بنى إسرائيل مع اليهود بالذات كشعب مختار . حيث ركزوا جميعاً على العهد الممنوح لإبراهيم واسحق ويعقوب وتعمدوا إهمال اسماعيل وذريته متجاهلين تماماً أنّ ذرية إسماعيل لهم أيضاً كل الحقّ لأن يعدوا ويسموا أنفسهم نسل إبراهيم . وأكثر من ذلك ، فطبقاً لكتاب العهد القديم نفسه عندما قُطع عهد الختان مع إبراهيم ونسله أرض كنعان ملكاً أبدياً له ولنسله من بعده ، كان اسماعيل هو الذى ختن ولم يكن إسحق قد ولد بعْدُ . ورغم هذه الحقائق فقد عالج الأدباء الثلاثة فكرة العهد بمفهوم يربط بين الشعب والديانة اليهودية بشكلٍ قوىّ على أساسٍ من العصبية الدينية .

ثالثا : استطاع يعقوب فيخمان توظيف الكثير من أعماله لخدمة الأفكار الصهيونية الخاصة بالتمييز اليهودىّ وإدعاء وجود ما يسمى بالقوة الكامنة فى النفس اليهودية مع مطالبة اليهود بالمحافظة على هذه القوة كى تستطيعوا القضاء على الأغيار الذين يرمز إليهم بتعبير « الحيَّة » يقصد الفلسطينيين . بينما رأى الترمان أن الاختيار فى التمييز يجب أن يبنى على العمل والمجهود اليهودى الذاتى دون الاعتماد على الاختيار الإلهى . أى أنه يؤمن أيضاً بفكرة الاختيار لكنه يربطها بالعمل وبالتصرفات اليهودية ويعتبر ذلك هو المحقق للاختيار . أما ش . شالوم . فنظراً لنشأته المحافظة فى أسرة حسيدية لم يتغير مفهوم الاختيار عنده منذ بداية حياته الأدبية إلى اليوم فيؤكد على تميز وتفوق اليهود عن البشر وعلى أن اختصاص بنى اسرائيل بالتوراة هو من بين عناصر الاختيار والتفوق العرقى .

رابعا : يعتبر الأدباء الثلاثة أنّ الإسرائيليين الحاليين هم امتداد ونسل الاسرائيليين القدامى ، وتجاهلوا تماماً ما دخل عليهم من متغيرات خلال فترات الشتات التى تمتد أكثر من ألفى سنة . وأن الواقع الاستيطانى الصهيونى فى فلسطين يؤكد أنه لا علاقة له على الاطلاق بدولة اسرائيل القديمة التى لم تدم أكثر من تسعين عاماً ابتداء من حكم الملك شاؤول (١٠٢٥ ـ ق . م ـ ١٠٠٤ ق م .) وانتهاء بحكم الملك داود (١٠٠٤ ق م ـ ٩١٥ ق م) حين وحَّد كل القبائل وجعل أورشليم العاصمة . علما بأنّ الوجود الكنعانى الفلسطينى مستمر فى أرض فلسطين منذ أن ترك إبراهيم ـ عليه السلام ـ مدينة . أور فى بابل ورحل إلى نابلس فى أرض كنعان

خامساً : لم يتبن الأدباء الثلاثة مفاهيم بنّاءة . مثل : الاخاء والتسامح وهم يدعون إلى القومية اليهودية . بل استندوا جميعهم على العنف والتسويف والانتقام لتحقيق قوميتهم الدينية التى تدعو إلى تحقيقها على حساب الغير . وبدا من إنتاجهم شدة إيمانهم ـ على اختلاف تياراتهم الفكرية ـ برأى واحد هو أن حدود إسرائيل المطلوب تحقيقها هى الحدود التوراتية الممتدة من حدود الشام شمالاً حتى نهر مصر الكبير جنوباً وعبر نهر الأردن شرقاً وحتى البحر المتوسط غرباً .

وقد لوحظ أن الأدباء الثلاثة يركزون بشدة على هذه الحدود من خلال التركيز على مفاهيم وتعبيرات دينية ذات دلالات تاريخية ، وبقراءة العهد القديم وتفحصه جيداً يمكننا أن نجد فقرات تدل على ضرورة احترام غير اليهود فى أرض فلسطين .

سادساً : عالج الأدباء الثلاثة على الدراسة المشكلة اليهودية بصورة انتقائية دون التعرض للمحيط الإنسانى العام . بمعنى أنهم لم يحاولوا اكتشاف أبعاد المشكلة فى أزمة الإنسانية عموماً .. ولو فعلوا ذلك لاعتبر أدبهم عالميا ـ وأن الأدباء الثلاثة دعوا بكل الوسائل وباستخدام مختلف الأساليب الدينية والعلمانية إلى تكثيف الهجرة وإلى الاستيطان وإلى خصوصية الإله وإلى اختيار شعب إسرائيل كشعب مقدس دون باقى شعوب الأرض ، وإلى خصوصية أرض فلسطين لبنى اسرائيل . ولم يحاولوا التقرب إلى تأثير كل ذلك على الشعب العربى المقيم فى فلسطين . ولم يتطرق أحدٌ منهم إلى الحقيقة . وأن هذه الأفكار التى يدعونا إلى تنفيذها ويعتبرونها أرضا مقدسة بالنسبة لليهود وهى فى نفس الوقت تؤدى إلى نتائج سلبية بالنسبة للعرب . بمعنى أن الهجرة وتكثيف المستوطنات والتوسع لبلوغ حدود أرض اسرائيل الكبرى لابد وأن يقود إلى طرد السكان العرب الأصليين من أراضيهم وإقامة مستوطنات يهودية عليها . إذن فأفكار هؤلاء الأدباء الثلاثة ـ التى تعكس شرائح زمنية مختلفة ـ إذا ما كانت تحل المشكلة اليهودية ومن جهة نظر يهودية بحته ـ فإنها مجحفة للغاية فى انعكاساتها على الشعب العربىّ الفلسطينى. وإذا ما كانت القيمة الإنسانية لأدب هؤلاء الأدباء الثلاثة تكمن فى معالجة واقع اليهود البائس فإن المنطق لا يقبل حل مشكلة شعب بائس بإيقاع الظلم على شعب آخر◆

رسالة بغداد :

من ندوة عن نجيب محفوظ في اتحاد الكتاب

قاسم عبد الأمير عجام

احياناً ، يصعب الحديث فى عدد من الموضوعات لكثرة ما قيل فيها أو لأنتشار حقائقها بين الناس حتى ليسمى الصحفيون تلك الموضوعات بالمواضيع الميتة إزاء صعوبة إضافة جديد إليها . . ويسمونها كذلك أيضاً إذا كانت شحيحة المصادر أو صعبة التناول

والحديث عن نجيب محفوظ وعالمه قد يجمع الصعوبتين معاً . . فهو لكثرة ما قيل فيه ، ولغزارة ما كتب عن ادبه حقيقة مشاعة ومحاور دراسية ونقدية معروفه ان لم تكن مكررة ، فماذا يستطيع المتحدث بعد ذلك كله أن يضيف ؟ غير انه من ناحية أخرى يبقى ، لغزارة انتاج محفوظ وخصب عالمه ، مشروعاً للمزيد من التأمل لمن له الصبر ونفاذ الرؤية كى يفوز بجديد من الكشف . ولعلكم تتذكرون امسية الدكتور صالح هويدى قبل شهور فى هذه القاعة عن الطبيعة فى روايات نجيب محفوظ رغم ان الطبيعة ليست ملمحاً بارزاً فى أدب نجيب محفوظ . . لكن الأمر كذلك كما أرى لمن له ذلك الصبر

وأيا كانت الحال فالحقيقة انى راغب فى هذا الحديث[1] لأنه موضوع قريب إلى نفسى لأكثر من سبب لعل أبرزها أثر نجيب محفوظ شخصياً ومحاورته ومشاركته مجلسه مراراً مما منحنى مفاتيح أخرى لرؤية عالمه الفنى

أ ـ اخلاص للأدب اخلاص للمسؤولية

وأول ما يحسه من تعرف على مجلس نجيب محفوظ انه يأتى إليه ، ويمضى فيه وقته بجدية بالغة تعبر عن اخلاص شديد لقضية الأدب وعالم الفكر كجزء من اخلاص أشمل لقضية الانسان فليس موعده مجرد جلسة فى مقهى ولذلك يحرص عليه حرصه على قضاياه الأخرى حتى أصبح وفاؤه لموعده ذاك من ثوابت حياته . ولعلكم سمعتم أو قرأتم أنه غافل جمهور المهنئين والصحفيين وعدسات التلفزيون المحتشدين فى بيته وامامه لتهنئته بجائزة نوبل ، لكى يمضى إلى مجلسه الأسبوعى فى كازينو قصر النيل !

وفى مجلسه بمقهى ريش فى شارع سليمان باشا حظيت بالجلوس إليه ومحاورته والاصغاء إليه . . حيث هو بين مجموعة من الأدباء والمعجبين أو القراء من شتى المراحل العمرية مصريين وعرباً وأجانب ايضاً ، مشاركاً فى مناقشات شتى عن المدارس الأدبية ونجومها أو عن قضايا إجتماعية عامة ؛ فكرية أو سياسية . وكثيراً ما كانت هذه القضايا أول ما يبدأ به مجلسه متحدثاً أو مصغياً بانتباه ويقظة حتى ليبدو لمن يتابع اصغاءه كأنه تلميذ فى حضرة معلمه حتى لو كان المتحدث شاباً يحضر لزيارته أول مرة

اننا نستطيع أن نلمس ذلك الأخلاص لقضية الإبداع والفكر فى انجاز نجيب محفوظ بأكثر من صورة وأكثر من معنى وسنشير إلى بعضها

١ ـ تنوع انتاجه والمثابرة عليه

نميز هنا بين ما نريده وبين مجرد غزارة الانتاج إذ لا تصلح الغزارة وحدها دليلاً على الأخلاص لمسؤولية الكلمة إن لم تكن مؤشراً على العكس فى حالات معينة . غير ان مثابرة نجيب محفوظ على الإبداع تقترن بالامتلاء بقضية إجتماعية ، فلسفية أو سياسية ، متخذة وجوهاً شتى وأساليب فنية متنوعة وانواعاً فنية متعددة : الرواية ، القصة القصيرة ، الحواريات المسرحية ، السيناريو ، القصة السينمائية ناهيك عن احاديثه وحواراته ، ومقالاته الفلسفية التى بدء بها رحلة الكتابة والنشر إضافة لترجمته كتاب عن مصر القديمة . . مما يشير إلى اتساع المساحة التى يتحرك عليها لعرض القضايا التى يمتلىء بها ، وتعدد المنابر التى يخاطب الناس منها تعبيراً عن إيمانه بدور الانسان ودور الثقافة والفن فى اثراء الحياة ومسؤولية المثقف فى ذلك حتى انه فى أحد أحاديثه يقرر بشكل واضح وحاسم « أنا لا أستطيع أن ابتعد سنوات دون أن أشارك وأناقش وأدخل فى حوار مع ما يحدث على أرض الواقع فى مجتمعنا »[2]

٢ ـ أعماله والتطورات الاجتماعية

لعل أوضح صلة لأعمال نجيب محفوظ بالتطور الاجتماعى فى بلاده وأكثرها عمقاً حقيقة كونه المؤسس الفعلى لفن الرواية فى مصر استجابة لحاجة فعلية فرضتها تطورات البنية الاجتماعية وعلاقاتها باتجاه مغادرة الواقع شبه الاقطاعى إلى واقع تبرز فيه الرأسمالية ويزداد فيه ثقل المدينة ، مفضياً

إلى الأحساس بضرورة التعبير عن ذلك كله بوسيلة أدبية تتسع له وتتعمق مكنوناته وهو ما توفره الرواية الفنية . حقاً أن محمد حسين هيكل وروايته « زينب » وتوفيق الحكيم و « عودة الروح » قد سبقوا نجيب محفوظ لريادة فن الرواية ، لكن مثابرة نجيب على المضى فى شوط ترسيخ ذلك الفن ثم تطويره بالكم والنوع هى التى ، اضافة لعمق عطائه وواقعيته ، تمنحه شرف التأسيس بل ومن ثم توسيع جمهور ذلك الفن مع كل عمل يعلى فيه بنياته . ولذا كانت مقدمة موفقة أن يبدأ غالى شكرى حواره الموسع مع نجيب محفوظ بتأكيد هذه الحقيقة إضافة لحقائق أخرى[٣] يضعها فى الاختبار ، مع انها امتدت عميقاً فى بنية الواقع الاجتماعى والأدبى العربيين وفى بنية الرواية العربية بالذات .

وعلى ذلك كان طبيعياً أن نرى صلة دائمة متزايدة العمق والتجدد بين أعماله الروائية ومراحل التطور الإجتماعى التى تصدر خلالها . اختلاف اشكالها ومضامينها وهو الأختلاف الذى يقف سبباً اساسياً فى تقسيم أعماله أو ابداعه إلى ثلاث مراحل هى المرحلة التاريخية ، المرحلة الإجتماعية ثم المرحلة الفلسفية حيث الحضور الأشد للتاريخ فالقضايا الإجتماعية ثم الفلسفية فى كل منها على التوالى .

وبصرف النظر عن الموقف من ذلك التصنيف ــ لا سيما بعد أن تجاوزه نجيب إلى مرحلة لاحقه مازال يبدع فيها ــ يمكننا أن نجد مضامين أعمال أية مرحلة من مراحله الإبداعية حافلة بالقضايا التى تعبر بهذا الشكل أو ذاك عن واقع مرحلة صدورها الإجتماعية وملامحها الفكرية .

ففى مرحلته التاريخية (عبث الأقدار ــ ١٩٣٩ ، رادوبيس ١٩٤٣ ، كفاح طيبة ١٩٤٤) نزوع عارم للتحرر وطرد الغزاة . وهى ملامح الحركة السياسية ونبض الواقع الإجتماعى ابان صدورها فى الثلاثينات وأوائل الأربعينات ، ولا عجب فهو يقرر بوضوح ان الحاضر منطلقة ومبعث الهامة وان نسيج المرحلة التاريخية هو الذى يهمه أكثر مما تهمه الشخصية التاريخية إذ هى خيط مهم فى ذلك النسيج[٣] وانه ككاتب ليس مغرماً بالتاريخ بحد ذاته بل ممن ينقلك إلى التاريخ « ولكن الحاضر هو نقطة انطلاقه ، ولذلك ينعكس التاريخ على الحاضر »[٤] .

ودشن مرحلته الإجتماعية برواية القاهرة الجديدة (١٩٤٥) التى تبدأ بدورها باحتدام المناقشات حول المسلك الأسلم لعلاج الواقع الإجتماعى الفاسد مقدمة التيارات السائدة فى النظر لذلك الواقع ومعالجته ناهيك عن كونها ادانة صارخه لذلك الواقع والطبقة الإجتماعية التى تتحكم به وادانة لا تقل عنها عنفاً للسلبية فى مواجهة تلك الطبقة أو للاستسلام لها بهدف الارتباط بها أو للحصول على شىء من فتاتها كما فعل محجوب عبد الدايم بطل الرواية . وفى خان الخليلى (١٩٤٦) و (زقاق المدق ــ ١٩٤٧) تابعنا انعكاسات الحرب على مجتمع طبقى يحكمه التخلف وتحتدم فيه نوازع التحرر السياسى والإجتماعى بأكثر من رؤيه . وفى (بداية ونهاية ــ ١٩٤٩) تسجيل لواقع أسرة مصرية من الطبقة الوسطى المحاصرة بين ضغوط اجتماعية شتى لا تلبث أن تمزقها شر ممزق فى نهاية تضج بالاحتجاج على تلك الضغوط .

أما حين نبلغ رائعته الخالدة ، الثلاثية (بين القصرين ، قصر الشوق ، السكرية) فنحن ازاء لوحة عريضة لمصر منذ عام ١٩١٧ حتى عام ١٩٤٤ معبرة لا عن تاريخ سياسى فحسب وانما عن تشابك وتفاعل اجتماعى ونفسى . بل وهى (أى الثلاثية) كذلك تاريخ للأذواق والفنون والعواطف والعادات كما يقول محمود أمين العالم[٥] ، ولذا ليس صدفة أن يبقى هذا العمل الشامخ مؤثراً فى أجيال من القراء وان يأخذ طريقه للتأثير فى قراء أجانب كلما ترجم إلى لغة أخرى لما فيه من صدق ونفاذ رؤ ية وصبر على البناء وبث الحياة فى الشخصيات والمواقف والأحداث ، وعلى متابعة الأفكار فى صلتها العضوية بالتطور الإجتماعى تأثراً وتأثيراً .

وحين قامت ثورة ٢٣ تموز ١٩٥٢ توقف نجيب محفوظ عن الكتابة متأملاً فى المسار الاجتماعى الذى دشنته الثورة ومتابعاً خطواتها وانعكاساتها ليستشرف مهام مرحلة جديدة ، لم يجد بمصداقيته الشديدة ان يكتب لها بذلك النمط بعد أن انتهى المجتمع الذى طاف دروبه وارتقى سلالمه وهبط قاعة وحاور اطراف المشهد الاجتماعى ، وهكذا دشن ما عرف بمرحلته الثالثة ، المرحلة الفلسفية بكتابة أولاد حارتنا ــ عام ١٩٥٩ منشورة بحلقات فى جريدة الأهرام محدثة ضجة ومثيرة ضده وضد الجريدة عواصف الجهل والتخلف ، فقد جاء من خلال ذلك العمل الملحمى برؤ ية تؤكد على اقامة وحدة جدلية حية بين العلم والدين باعتبارها السبيل الأنسب للبناء الإجتماعى الجديد بعد أن كان العلم والدين مطروحين باستمرار فى أعمال مرحلته الاجتماعية وكأنهما فى حالة تصادم . ولقد بقيت هذه الوحدة الجدلية بين العلم والدين فى اطار من الحرية والعدل ملمحاً بارزاً لأغلب أعمال هذه المرحلة .

ولم يكتف بالرؤ ية بل راح يتابع خطى المجتمع الذى تبنيه الثورة بذات اليقظة والأخلاص لمهمة الفعل فى تشكيل ملامحه ابتداء من الاهتمام بحوادث تنشر فى الصحف كما فى حالة اللص المصرى الشهير محمود سليمان الذى كانت تطارده الشرطة أوائل الستينات وترصد جريدة « الأخبار » جائزة مالية لمن يصطاده بينما كانت احاديث الناس عن اللص تضفى عليه هالة من البطولة ! وما بين الحادثة وأحاديث الناس ودلالاتها صنع لنا نجيب محفوظ رائعته (اللص والكلاب ــ ١٩٦١) حيث محنة التمرد الفردى وقسوة الظلم الاجتماعى . . لينتقل منها إلى السمان والخريف ــ ١٩٦٢) متابعاً غربة الكادر السياسى القديم عن موكب الثورة وإيقاع الحياة التى تشيدها . . مضياً خلال أعمال أخرى لا أرى مجالاً للوقوف عند كل منها رغم ما تعززه دراستها مما نذهب إليه من ارتباط أعمال محفوظ بمرحلة صدورها ولكننا لابد أن نتوقف قليلاً عند (ثرثرة فوق النيل ــ ١٩٦٦) (وميرامار ــ ١٩٦٧) لما فيهما من موقف وجرأة فى نقد الواقع الإجتماعى الجديد والاشارة إلى مكامن الخلل فيه وهى المكامن التى افضت إلى الهزيمة الكارثة عام ١٩٦٧ ، حتى أن عسكرياً متسلطاً كعبد الحكيم عامر لم يحتمل ذلك النقد فى الثرثرة فراح يوغر صدر جمال عبد الناصر على نجيب محفوظ باعتباره قد « تجاوز الحد ويجب تأديبه » لكن عبد الناصر طلب من ثروت عكاشة رأيه فى الرواية الذى أجمله هذا بالقول « أصارحك ياسيادة الرئيس بانه إذا لم يحصل الفن على هذا القدر من الحرية لن يكون فناً »[٦] ففى تلك الرواية صورة مرعبة البشاعة للسلبية المطلقة ازاء حركة الحياة والتحلل من المسؤ ولية « وفقدان

الطريق » وكشف للتخريب الذى يمارسه بالقول والعمل والرؤية مسؤولون ومتفعون فى ذلك المجتمع ، لا يعادله تصويراً إلا الجريمة التى يرتكبها أحدهم وهو غائب عن الواقع فى عالمه هو . . عالم المخدرات وشلة الأنس التى يرتبط بها عضوياً .

وفى « ميرامار » اشارة لمحنة مصر ، كبلد وكروح وكنقاء ، بتيارات الاستغلال والانتهازية والخيانة السياسية وضياع الطريق . . مما جعلها بالنسبة للكثيرين من النقاد والدارسين ارهاصاً بهزيمة ٦٧ . ولعلها ليس صدفة أن ترهص بمرحلة فنية لاحقة يمضى إليها نجيب محفوظ ! .

ومثلماواكب كاتبنا المخلص مجتمعه بعد الثورة ، استمر يواكبه بعد هزيمتها المأساوية بالرواية والقصة القصيرة وبالحوارية المسرحية ايضاً . بأعمال قيل فيها الكثيرين قادح ومادح لاسيما ما قيل فى روايتى (حب تحت المطر ـ ١٩٧٣) و (الكرنك ـ ١٩٧٤) من انها إشارة لهبوط مستوى عطائه الفنى . ولكن المتأمل فيهما وما يدور على لسان شخصياتها سيجد (خاصة فى الكرنك) ان المؤلف يرتعش لهفة للأدلاء برأى فى قضايا ساخنة متعجلاً ـ على غير عادته ـ انضاج عمله ، قافزاً على العديد من مفاصل العمل الفنى ليقول رأيه فيها يراه منعطفات إجتماعية وسياسية حاسمة . وذلك كما أرى ممارسة للأخلاص للمسؤولية الإجتماعية والثقافية دوئما توقف عند السعى للحصول على مجد أدبى حرفى تأكد فى أكثر من عمل سبق تلك الأعمال . وهو ما يعززه قوله الذى مر بنا من انه لا يصبر طويلاً دون أن يقول شيئاً فيها يدور حوله فكيف بما كان يدور فى تلك المرحلة من صراع وتيه وانحراف مدمر عن آمال التحرر والعدل . بل انه فى عدد الهلال الخاص (شباط ١٩٧٠) يجيب فؤاد دوارة قائلاً : إن المرحلة التى يمر بها الوطن تحتاج إلى السلاح والأنتاج وإلى الفن الاعلامى سريع الطلقات الذى يواكب المعركة أكثر من حاجتها إلى الفن ![٧] . كما يعزز ما نقوله عودته إلى الابداع المتأنى الباذخ زاخراً باعظم تطوراته الفنية وانجازاته الأسلوبية التى بلغت ذروتها فى ملحمة الحرافيش ـ ١٩٧٧ حيث اللغة المصفاة كماسة شديدة التألق . وحيث الصورة المكثفة والحوار المدهش فى جو ملحمى ما اشد دلالاته وايحاءاته الإجتماعية والفكرية خصوبة وأهمية ! .

بل أن كتابته لحوارياته التى سميت بمسرح نجيب محفوظ كانت تعبيراً عما رآه حاجة ماسة للنقاش فى مرحلة اصبح فيها الحوار ومعاودته بصراحة أقرب للتشريح وسيلة من وسائل مواجهة الواقع فى مأزق الهزيمة وعواملها وما أفرزته من أحباط وذهول . . أو لعلها ، تلك الحواريات ، اقرب لما يراه من الحاجة إلى الأدب الاعلامى المباشر رغم أن فيها من الرموز والأشارات ما يجعلها تثير كثيراً من التأويلات والتفسيرات وربما المؤاخذة لغموض فيها ، ولكن لعلها بعض وسائل الكاتب للتحايل على الرقابة التى لم تحتمل رواية (حب تحت المطر) فحذفت منها عند النشر فى مجلة الشباب ثم حذفت منها عند نشرها فى كتاب بعد أن اعتذر كاتب متفتح كأحمد بهاء الدين نفسه عن نشرها فى الأهرام[٨] وعاودت الحذف والتغيير فى (الكرنك) أيضاً رغم أنها نقداً مراً لبعض ملامح الناصرية التى راح الآخرون ينهشون فيها تجريحاً جعل نجيب محفوظ يحزن لكتابته تلك الرواية رغم انه كتبها استجابة لاحساسه بمسؤوليته قبل ان يرتفع صوت لتعرية العسف السياسى . ذلك الأحساس المرهف الذى لخص علل المرحلة فى مثلث اضلاعه الخوف والتخلف والموت وهى الملامح الأساسية لمجموعته القصصية المتميزة (خمارة القط الأسود ـ ١٩٦٨) التى كانت موضوع دراسة لنا فى العدد التاسع من مجلة الأقلام ١٩٧٣ ففى تلك المجموعة كشف جرىء لتقزم الروح الانسانية تحت وطأة التخلف والخوف من الظلم ومن الغد ومن المجهول ومن موت عبثى أو موت معنوى يشيعه الظلم والحرمان الإجتماعى أو الممارسة البيروقراطية كما فى قصص (المتهم) ، (المجنونة) و (الخلاء) حيث تتجسد إضافة لذلك خيبة الهزيمة دون حرب لأن عواملها كانت قبل النزال ! ولذا تصبح السعادة فى عالم المأساة والفجيعة تصبح مرضاً غريباً يحتاج إلى علاج كما فى قصة (الرجل السعيد)[٩] !

وإذا كنا نرى فى تلك المواكبة المثابرة للتطور الإجتماعى أخلاصاً للمسؤولية الإجتماعية للمبدع وللإبداع ، فانها ايضاً انعكاس لموقف متقدم يرى فيه نجيب محفوظ الأدب باعتباره حلماً فردياً يلتقى باحلام الجماعة الوطنية ، القومية ، الاجتماعية ، الانسانية ، فهو الحلم المرشح لأن يكون أدباً[١٠] .

٣ ـ تطور أعماله فنيا

ولم تعبر أعمال نجيب محفوظ المتنوعة عن التطورات الإجتماعية فحسب وانما تزخر بسمة أخرى من سمات اخلاصه لفنه وقضيته ، وهى تطوره فنياً ليكون أقدر على التأثير وأقرب لنبض العصر وأكثر ملائمة لمضامينه المتجدده حتى ليتعانق شكل أعماله مع مضامينها عناقاً حميماً حد الأيحاء بجو معين ، أو ايقاع معين للحياة الإجتماعية التى أفرزتها لا سيما وان محفوظ كان يعبر عن المضمون لا من خلال شخصيات أعماله وعلاقاتها بمحيطها أو ببعضها فحسب وليس من خلال الأحداث وانعكاساتها فحسب وانما يعبر بالمعمار الفنى أيضاً بحيث يأتى بناء أعماله قريباً أو متلائماً جداً مع أفكارها ومغزاها الأساسى . ومن يتأمل الثلاثية وما فيها من سرد وتسجيل وتشابك ، ثم يرى بناء (ثرثرة فوق النيل) أو الشحاذ يمكنه أن يجد تطبيقاً لما نقوله ، ويمكنه أن يجده أكثر وضوحاً فى (اللص والكلاب) حيث يستحيل المضمون شكلاً والشكل مضموناً فى لغة تحمل توتر أبطال العمل وتوحى دائماً بمكنوناتهم . فإذا كانت الثلاثية تعبيراً بالمعمار الفنى إضافة لما فيها من أحداث ومواقف وشخصيات وأفكار فان روايات المرحلة الفلسفية جاءت « رموزاً وأقنعة للتعبير عن هذه الأطروحة أو تلك القضية . وجاء بناؤها خادماً بشكل مباشر لها . هنا كل شىء مستقطب بحسم . . موظف توظيفاً دقيقاً فى خدمة الفلسفة العامة التى تعبر عنها هذه الروايه أو تلك » وانها روايات تكاد تصبح قصائد درامية ، كما فى الشحاذ ، التى تكاد تكون ، لاسيما بعض فصولها ، قصيدة من قصائد الشعر المعاصر بناء ومعنى وتجربة وايقاعاً داخلياً[١١] وذلك هو معمار الوحدة الموضوعية شكلاً ومضموناً وفلسفة .

ويمثل ذلك الهاجس للجمع بين الأخلاص لمهام المرحلة ومهام الفن أصدر (المرايا) لتكون صوراً لشخصيات ورموز

تحمل معان شتى فى وقت كان التأمل فى شتى التجارب الماضية والمعاصره سمة من سمات المرحلة (١٩٧٢) وهى تأملات قصصية أكثر منها بناء روائياً لكنها صورة من صور الأخلاص للمسؤولية .. صورة كان يريد أن يقدم من خلالها ، كما يقول هو ، « لوحة ثقافية عن عصر تاريخى كامل » بالتاريخ لـ ٦٠ شخصية لكنه يقر بعدها أن ذلك تعذر عليه لأن « العمل الروائى — إذا توفرت الموهبة والاستعداد أيسر كثيراً من عمل المؤرخ »[١٢] .

ومن المهم ونحن نشير إلى تطور نجيب محفوظ الفنى ان نؤكد أن ذلك لم يتم لمجرد التجديد أو ملاحقة صيحة من صيحات المدارس الفنية أو حتى لادراكه بان حساسية جديدة للتلقى تتكون أو تفرض نفسها .. بل ان ذلك التطور حكمته قضيته الاساسية ، قضية التوصيل الفعال للتأثير فى المرحلة التى يكتب عنها ولذا لم يكن اطلاعه على المدارس الجديدة مبكراً أغراءً كافياً للكتابة على طريقتها ، كما لم يستفزه أن يشير إليه قاص كيوسف الشاروني وغيره بانه يكتب بطريقة تجاوزها التطور الأدبى لكى يثبت انه يستطيع أن يكتب بطريقة (أكثر حداثة) — لا ... فالمسألة أعمق من ذلك وأكثر أدراكاً لحقيقة لجوهر التطور الفنى باعتباره تطوراً متصلاً بالتطورات الإجتماعية ذاتها فالكاتب كما يرى محفوظ « يعيش بجسمه وعقله واعصابه فى محيط يؤثر فيه ليلاً ونهاراً ، فكيف لا يتأثر الجسم والعقل والأعصاب بما يجرى فى هذا المحيط ؟ وإذا كان (الانسان) فى الكاتب يتأثر بالعوامل الخارجية فان كتابته تتأثر بالضرورة »[١٣] .

ولعل ذلك الفهم للتطور الأدبى ساعد كثيراً على استمرار حضور الواقع الاجتماعى ونبضاته أو حتى اصطداماته فى أشد أعماله ميلاً نحو الرمزية أو التجريد كالشحاذ أو ثرثرة فوق النيل ، مما يقدم درساً فى خدمة التطور الفنى للمضمون الاجتماعى للأدب ويزرى بتلك (التجديدات) الشكلية التى بدت وكأنها حاجزاً دون التفاعل الضرورى بين مضمونها وقرائه .

بل أنه حين بدا فى (تحت المظلة) أو (حكاية بلا بداية أو نهاية) على درجة من الغموض ، كان واثقاً من انه يستلهم ملمحاً حقيقياً من عبثية مرحلة اجتماعية تبدت بذلك الشكل الغرائبى فها هو يجيب على سؤال لفؤاد دواره عما إذا كانت كتابته بعد النكسة التى تحولت إلى ما يشبه الألغاز والفوازير ، يمكن أن تخدم المرحلة التى يمر بها الوطن آنذاك .. يجيب بقوله :

« لو صح أن كتاباتى تحولت إلى ما يشبه الفوازير والأحاجى بعد النكسة فلربما كان تفسير ذلك أن حياتى — وربما حياة الآخرين — تحولت إلى ما يشبه الفوازير والاحاجى فى اعقاب النكسة »[١٤] .

وبذلك يكون تطور محفوظ فنياً اخلاصاً لقضية الأدب وما يتطلبه من تجديد ، بمثل ما هو اخلاص لقضية الدور الاجتماعى للأبداع الأدبى .

٤ . جوهر عالمه الفنى

فى الرواية ، وقد بلغ عدد رواياته الأربعين ، فى القصة القصيرة — وقد تعددت مجاميعه القصصية اشكالاً ومضامين — فى السيناريو أو فى القصة السينمائية .. فى الحديث الصحفى أو الشخصى ، ومن قبل ذلك فى المقالات الفلسفية كان حلم الانسان بالعدل والحرية والكرامة هو جوهر ذلك العالم الزاخر بالحياة ، الفياض بالمعانى والصور الذى اصبح بحق عالم نجيب محفوظ ، فيه فكره ، وفيه سمات ابداعه . وهو ذات الجوهر الذى يحكم مواقفه وحوارات مجلسه حيث تراه بالغ السعادة كلما كنا ازاء تجربة تقترب من ذلك الحلم بالخطو أو بالتجسيد ، وتراه حزيناً حيثما كان الأمر يتعلق بنكوص عنه أو ضياع عن طرق بلوغه أو حرمان من وسائل تحقيقه .

ولذا تضج أعماله بالشخصيات المناضلة من أجل مفردات ذلك الحلم فى كل مراحلة الابداعية وهى شخصيات تحظى بالاحترام والمحبة كلما ازدادت عمقاً فى ادراك مسئولياتها نضالاً من أجل العدل والحرية أو تبشيراً بهما بعكس تلك الشخصيات التى تتخلى عن ذلك الحلم الانسانى أو تدير ظهرها له . فعلى طه فى « القاهرة الجديدة » أحب إلينا من مأمون لأنه أكثر واقعية فى فهم وادراك ذلك الحلم ومأمون أدعى للأحترام لالتزامه نحو ذلك الحلم وكليهما معاً نقيض حاد للعدمى الانانى الانتهازى محجوب عبد الدايم رغم ادراكنا انه فى الواقع ضحية المجتمع الذى يحلم على ومأمون ويعملان من أجل تغييره كل بطريقته . وفهمى وكمال عبد الجواد فى الثلاثية هما وليس ياسين عبد الجواد بعض روح مصر فى مرحلتها قولاً وعملاً وتفكيراً وعدلى كريم على محدودية وجوده فى الرواية مشروع الحلم أو الوعد وليس غيره ممن ملأوا الأحداث أو الصفحات كأحمد عبد الجواد نفسه ! . وفى (ميرامار) تبقى زهره هى التجاوز لكل من حولها من الملوثين بالمصالح وخيانة الطريق المفضى إلى العدل والحرية ، وعار النفاق والانتهازية .. والسلسلة أطول من ان يحتمله المقام ولكننا نستطيع ان نشير إلى حلقة متقدمة فيها مما تقدمه (الحرافيش) حيث عاشور الناجى ثم شمس الدين الناجى هما نجما الراية الانسانية وليس جلال صاحب الجلالة مثلاً !! ونستطيع أكثر من ذلك أن نجد الحلم بالعدل والحرية اساساً لكل الصراعات التى حفلت بها اعماله حتى لو كانت تنطوى على رؤية مشوشة لهذه الشخصية أو تلك وحتى لو بدت خطوات بعض الحالمين أقرب للتعثر أو الانحراف ربما .. فثمة دائماً سعى دائب لحياة أفضل أو حلم بها حتى لو كان ذلك فى آخر الشوط كما فى (حضرة المحترم) حيث الحلم الفردى يرثى صاحبه ويسخر منه ومن يروده عزلته أذ لا يكتسب الحلم بالعدل شرعيته الاحين تسكنه رحابة الانسانية ليكون حلماً بالحياة ذاتها .

ولذا ليس عجباً أن يناصب نجيب محفوظ عداء مقيماً فى كل أعماله أيّا كانت صورة ذلك الموت . وليس صدفة أو من دون مغزى ، أن يكون الموت فى تلك الأعمال قريناً للخوف والتخلف حتى ليتبادل معها المواقع فى المعنى والأثر كصور لمعنى واحد .. وهو ما تجسد بشكل خاص فى قصص مجموعته المتميزة (خمارة القط الأسود — ١٩٦٨) التى درسناها فى مجلة الأقلام (العدد ١٩٧٣/٩) حيث يتبدى ذلك الثالوث ملخصاً لمعاناة نصطلى بها حقاً كما فى قصتى (المتهم) و (الخلاء) مثلاً[١٥] .

ولولا ذلك الأخلاص للحلم الانسانى لما أمكن لمحليته الموغلة فى العمق أن تكون أول معبر معترف به للعالمية ممثلة بجائزة نوبل رغم كل تحفظاتنا على بعض اختياراتها ورغم كل استهجاننا لتأخرها عن ادراك

الجوانب الانسانية فى عالم نجيب محفوظ ثم اعلان ذلك بالجائزة .

ب ـ حرية الفكر واحترام الرأى الآخر

ما أكثر الآراء التى تقال فى مجلس نجيب محفوظ ! وما أكثر ما تنال من نقاش وما أكثر ما تجد الحفاوه اصداء تحمل المزيد من الآراء او الاستنتاجات لتكون بالتالى حواراً خصباً يشترك فيه كل من فى المجلس فى جو مفعم بالجدية[١٦] . وفى ذلك الجو كان أمراً عادياً أن يسحب أحد الحضور كرسيه قريبا من نجيب محفوظ ليناقشة فى أحد أعماله . وكان اعتيادياً أن يصغى إليه حتى والمتكلم يسجل عليه الكثير من المآخذدون آية محاولة للمقاطعة ، سواء كان المتحدث أديباً أو هاوياً للأدب أو حتى مجرد قارىء روايات فى ممارسة حية لاحترام الرأى الآخر وحرص على حريته ، يمكن أن نتوقف عند امثلة منها : ـ

١ ـ حين صدرت رواية (المرايا) كنت هناك (١٩٧٢) وجاء الناقد فاروق عبد القادر وجلس فى مواجهته وأعلن انه قرأ (المرايا) وله عليها ملاحظات . وانطلق يقلبها ذات اليمين وذات الشمال بدء من شكلها ومدى امكانية اعتبارها رواية مروراً ببناء شخصياتها وصولاً إلى تقسيمها إلى دوائر أو مجاميع للشخصيات[١٧] ونجيب مصغ إليه اصغاء تلميذ لاستاذه حتى قال فاروق أنه قرأ الرواية فى جلسة واحدة استمرت الليل كله ، وانه بصدد قراءتها ثانية لتسجيل ملاحظاته عنها . وهنا تدخل القاص جميل عطية ابراهيم الذى كان حاضراً ، بالقول : انه مستمر بقراءتها بمعدل ٥٠ صفحة يومياً وسيقول رأيه بعد ذلك . فأسرع نجيب بروح النكتة التى تميزه قائلاً :

(ـ يا رب استر . إذا كان فاروق بعد القراءة الأولى عمل فىّ اللى سمعتوه وناوى يرجع لى تانى ! امال أنت يا جميل حتعمل فىّ ايه وانت جاى لى حته حته !) ثم عاد سيتحث فاروقاً على مواصلة ملاحظاته . .

وحين استأذنت أنا لابداء ملاحظة التفت نحوى ضاحكاً بالطريقة ذاتها ليقول :

(ـ وانت أيضا ؟ إذا كان فاروق يلبس النظارة وقال ما سمعت . . انت شايف فىّ ايه مادام حضرتك (بكتريولوجيست) وتشوف حتى الميكروبات المجهرية ! ويمثل هذه الروح يصغى ويناقش كل من يعرض رأياً مهما كان حساسا فى أدبه أو فى قضايا عامة .

وكثيرا ما كرر انه يجد فى اراء بعض النقاد ما يحفزه على العودة الى أعماله ليمتحن فيها تلك الآراء لعلها تكشف ما لم تكن منتبهاً له . . ولعلكم تعرفون انه خص . . فى حديث منشور ـ رواية زقاق المدق وشخصية حميدة التى قيل عنها انها تمثل مصر وكيف انه فوجىء بذلك ثم اقتنع به .

واذكر انه جاءنا ذات يوم وقص علينا استلامه لطرد بريدى (مخيف) الحجم من أمريكا من شخص لم يعرفه أو يسمع به ثم اتضح انه رسالة دكتوراه عن نجيب محفوظ نفسه كاتبها جنرال اسرائيلى ! وانه يتوصل فيها إلى اعتباره ، أى نجيب ، كاتباً اسلامياً لكثرة ما يرد فى أعماله من معالم اسلامية وشخصيات متدينة . . الخ يضيف متسائلاً بدهشة :

(عجيب ؟ كيف توصل الى ذلك وانا لا أجد نفسى حتى قريبا مما توصل اليه هذا (الخواجة) ؟ ثم يوجه سؤاله الى الحضور ببالغ الجدية :

(ـ هل وجدتم انتم مثل ذلك أو شيئاً منه ؟ أو كيف توصل إلى ذلك ؟

ومهما يكن رأينا فهو بالنسبة له اجتهاد نشكر عليه وذاك هو رأيه حتى بالنقاد الذين هاجموه فذلك نوع من اهتمامهم به[١٨]

ولعلكم تتذكرون ان ثمة من طالبة فى مجلة (الكاتب) عام ١٩٦٤ (لعله كان المرحوم عبد الجليل حسن) انه يحتج أوحتى ان يقيم دعوى على حسن الامام لتشويهه اعماله خاصة الثلاثية . . لكنه رد على ذلك وسمعته يكرر مثل ذلك الرد من سأله عن رأيه بالأفلام التى اعتمدت رواياته بقوله :

١ ـ ليس من حقى الاعتراض . تلك مسؤولية المخرج وذاك رأيه ونظرته لما كتبت . . ولعل فيه ما لم أره أنا . أنا لا أفرض تفسيرى على أحد .

بل انه فى حديثه معى المنشور فى مجلة « الثقافة » (العدد ٩/ ١٩٧٢) يرى فى ذلك جانباً ايجابياً « باعتبار ان ايصال شىء خير من لا شىء الى الجمهور الامى العريض مع الأمل بان المخرجين الجدد « يستطيعون خدمة الاعمال الأدبية بدقة وبراعة واخلاص لم تتوفر فى الماضى إلا فيما ندر » .

بل انه لا يلزم أحداً بما يراه فى قضية اساسية كدور الأديب لان الكلام فى هذا الموضوع يعتبر توجيهاً لشخصية المفروض انها تملك توجيه نفسها وتوجيه الآخرين . » وان اجابة عامة « افضل ولا شك من التحديد والالزام وبخاصة لأن الواجب فى ظروفنا لا يحتاج الى شرح أو بيان »[١٩] .

٢ ـ ولعلنا نجد فى خصب المناقشات الفكرية فى أعماله تطبيقاً بحرية الفكر . حيث لا يخلو عمل منها من متحاورين مختلفين . . ودائماً فى قضايا شديدة الأهمية :

فى القاهرة الجديدة . . حوار متصل بالقول والعمل بين ثلاثة اتجاهات فى فهم المجتمع والتعامل معه . وفى خان الخليلى وزقاق المدق حوارات فى اكثر من مكان باكثر من موضوع . وفى الثلاثية والسكرية منها بشكل خاص يكون الحوار الفكرى والمناقشات المحتدمة أبرز عناصرها .

وفى جميع الحالات تكون الأراء المعروضة تعبيراً أميناً عن التيار الذى يمثله المتحدث تعبيراً عن حرص أصيل على أن يأخذ كل حقه فى ايصال رؤيته للقضية المطروحة . . رغم انه فى عرضه الذى يبدو حياديا ليس حيادياً ابداً بين الآراء التى يعرضها .

وفى كتباته للحواريات التى سميت مسرحيات كان يمارس ايماناً بأهمية الحوار وفعالية المناقشة الفكرية فى مواجهة الواقع أو فى تأمل جوانبه حتى انه يرى فى المسرح انه هو الذى يتميز بالحوار مع المجتمع إضافة للحوار المسرحى المعتاد بين شخصيات المسرحية[٢٠] . وان ازمة المسرح فى الواقع هى « أزمة جو وحرية » اضافة الى « الجو السياسى الخانق »[٢١] . ولذا نجده حين منعت مسرحية (ثأر الله) ليلة عرضها كان بالغ الاستياء لقرار المنع وسمعته فى مجلسه بقهوة (ريش) يرد على احد الشباب الذى قال بان المسرحية تغلب عليها الشعارات على حساب الفن بقوله :

(ـ المسألة هى ان ندين عملية المنع . . ولهذه الأسباب بشكل خاص ، مهما كان مستوى العمل الفنى الممنوع . ان هذه ظاهرة خطيرة جداً .)

على ان هذا الايمان بالرأى الآخر وحق الحوار لا ينفصل عن اهتمامه البالغ بالأفكار والفلسفة . ولذا كرر مراراً انه يهتم بالأفكار اكثر مما ينفعل بالحياة اليومية . . وانه يستمتع بقراءة كتاب فلسفى أو علمى أكثر من استمتاعه بقراءة رواية . . ربما لأن كتب العلم والفلسفة تضعه مباشرة أمام الحلم الانسانى فى الحرية والعدالة الاجتماعية اللذين لا يقر بعدم اجتماعهما . . بل يقرر بحسم بان حق العدالة لا يعنى ولا يجب ان يقترن بمصادرة الرأى[٢٣]

جـ - مع الشباب .. ايماناً وتفاعلاً .

يمكن النظر لاهتمام نجيب محفوظ بأدب الشباب ومتابعته كصورة من صور ممارسته للحرية الفكرية واحترامه الرأى الآخر فضلاً عن ايمانه بدورهم وطاقاتهم الابداعية ولذا ليس صدفة اختياره اميناً عاماً لأول مؤتمر للأدباء الشباب فى مصر . . فان اهتمامه بهم ليس مجرد رعاية رائد لجيل جديد بل ينطلق من أهليتهم الكاملة لمحاورة جيله هو وتجاوزه أيضاً . ولا يضيره فى شىء ان العديد من الشباب قد ادعى وكابر كثيراً وهم ينتجون أدبهم باشكاله الجديدة . ولذا ليس صدفة وجودهم الكثيف فى ندوته أو مجلسه الأسبوعى على مقهى ريش .

فهو يرى إن ثقتهم بأعمالهم أمر مفهوم إذا استفادوا من معطيات عصرهم وبدأوا من حيث انتهى هو وجيله وهذه نقطة لهم لم تكن متاحة له هو شخصياً . ولعل قراء مجلة (المجلة) المصرية يتذكرون عددها الخاص بالقصة القصيرة حين علق نجيب محفوظ على أول قصة نشرها جميل عطية ابراهيم فى ذلك العدد قائلاً انه سعيد بمستوى الفكر فى هذه القصة وأنه مستوى لو قارن مستوى أعماله بهذه الأعمال الاولى فان المقارنة ستكون لصالح بدايات الشباب بالتأكيد . بل انه كثيراً ما كرر فى أحاديثه بان الجيل الجديد سيدفع بالزواية العربية الى المستوى العالمى .

على ان تلك الثقة بالشباب الأدباء لا تنفصل عن اخلاصه فى ادراك دور الشباب وطاقاتهم كخميرة للمستقبل ولذلك تعددت الحلول التى يأتى بها الشباب فى أعماله الروائية . .

ففهمى عبد الجواد ، أول من يخرج على الطاعة العمياء لرب الأسرة ، لكنه ليس خروجاً نزقاً بل إلى ساحات النضال الوطنى وتحمل مسؤولياته حد الشهادة . وكمال عبد الجواد ، يعانى حال تفتحه قلق الفكر ومحنة الانتماء ثم يواصل تلك الروح برعاية الجيل اللاحق واحترام حريته فى الاختيار ممثلاً برعايته لابنى شقيقته أحمد وابراهيم ، الماركسى والاخوانى ، كليهما مقدراً فى كل منهما تضحيته أجل ما يعتقد . وتنتهى رواية (السمان والخريف) بشاب يخطو بثبات وفى عروته زهرة حمراء متجاوزاً عيسى الدباغ بكل ما يرمز اليه من ارث مرحلة سياسية كاملة . وفى (الكرنك) و(حب تحت المطر) يتصدى الشباب بوعى وجرأة للمهام الوطنية والاجتماعية وحرب التحرير حتى لو كلفهم تحمل التعذيب الجسدى والنفسى ناهيك عن حرمانهم المر من حقوقهم الاساسية .

وفى الواقع ، فانه يرى فى تفكير الشباب تعبيراً عن التوجه الاجتماعى وانسجامه . فقد رأيته يستقبل عدداً من طلبة الدراسة الثانوية الذين راحوا يمطرونه بسيل من التساؤلات عن كل شىء بما فى ذلك مستقبل الخريجين وافضلية الهجرة تخلصاً من عذاب انتظار فرصة العمل . وكانوا يخلطون كل فكره بكل فكره بطريقة يصعب حتى متابعتها لكن نجيب محفوظ كان يصغى لكل منهم بانتباه شديد بحيث تفرغ لهم تاركاً كل من كان حاضراً . . وحتى مغادرتهم بقى هو كئيباً حتى انه لم يغادر مجلسه فى موعده الثابت (الثامنه والنصف مساء) بل ووسط دهشتنا طلب فنجان قهوة جديداً وراح يقول :

ــ هل رأيتم هذه المصيبة ؟ يخلطون الخرافة بالدين والدراسة بالهجرة فى ضياع لا أول له ولا آخر . هذه مصيبة . . فالنازية قد كونت الانسان النازى من قمة الرأس حتى أخمص القدم . . والصهيونية انشأت النموذج الصهيونى الذى يمكنك تمييز صهيونيته منطقاً وسلوكاً . والاشتراكية قطعاً شوطاً كبيراً فى انضاج نموذج انسانها . . اما نحن بعد ٢٠ سنة من الثورة (وكان ذلك عام ١٩٧٢) فقد انتهينا الى هذا المسخ !! فيا لخيبتنا ! ونهض محزوناً !

وإذا كان ذلك مثل حى لاهتمامه بالشباب فان حرصه على محاورتهم والاصغاء اليهم بعض من تواضعه الجم وهو سمة من سمات مجلسه التى لابد من الوقوف عندها .

د - التواضع

من غير الممكن فصل هذه السمة الاخلاقية ، عن الاخلاص والايمان بحرية الرأى اللذين أشرنا اليهما . . ولكنها بالنسبة لنجيب محفوظ ذات عمق خاص يساهم فى جلاء اخلاصه وممارسته لاحترام الرأى الآخر . ولعل مجرد مثابرته على مجلسه الاسبوعى فى مكان عام بكل ماله من مكانة أدبية ورسمية أيضاً ، إذ شغل منصب وكيل وزارة ، واصراره على الذهاب الى عمله أو إلى مقهاه مشياً أو فى سيارة أجرة اشارتين بالغتين لتلك الصلة العضوية بين تواضعه واخلاصه للاستماع لنبض الحياة الواقعية التى كان هو سيد من صورها قصصيا . على انه يبلغ فى تواضعه حداً يصبح معه معلماً لا مناص فى الانحناء اليه . فقد اسعدنى الحظ بتهنئته شخصيا بمنحه وسام قلادة النيل عام ١٩٧٢ إذ حضر الى المقهى فى موعده المعتاد فى اليوم التالى للاحتفال بتقليدة الوسام فسارعنا لتهنئته . . وكنت أحس انه أكبر من أى تكريم رسمى ولذا قلت له دون مجاملة :

ــ مبروك للوسام بنجيب محفوظ .

فأخذته دهشة عميقة ورفع حاجبيه تعجباً وهو يرد علىّ :

ــ الله يكرمك يا أخى . . بس هذا كثير ! ازاى بقه ؟ هذا كثير . . كثير والله !

وكررها بطريقة أخجلت حماسى مع اننى كنت مؤمنا بما أقول !

ولذا ليس عجيباً أن يبقى هو هو بعد فوزه بجائزة نوبل التى لم يصدق فوزه بها أو حين يتساءل مندهشاً عمن يكون رشحه لها دون علمه ؟ فيرد عليه جمال الغيطانى : انها أعمالك يا أستاذ ! أأنت قليل ؟

ومنذ فوزه وهو يكرر انه تمناها لأساتذته طه حسين والعقاد وليحيى حقى وتوفيق الحكيم .

وكجزء من ذلك التواضع يرد على سؤال ضياء الدين بيبرس فى عدد مجلة الهلال الخاص (شباط ١٩٧٠) عما يبقى منه للتاريخ ، بقوله « ما الحاجة للرجوع الى وراء فى عصر يكشف كل ساعة عن جديد ؟

لن يبقى منا شيء وما ينبغي له . » ثم يضيف « قد تبقى أو تقترب من البقاء الثلاثية أو زقاق المدق » ولكن ليست بوصفها أعمالاً فنية بل « كوجه من وجوه مصر » لمن يحب الاطلاع على مصر القديمة أو بعض صفحاتها !!

فإذا لم يبق من نجيب محفوظ شيء فما الذى سيبقى إذن ؟ !

وفى إجاباته على أسئلة محاورية ، كثيراً ـ ان لم نقل دائماً ـ ما نجد تصحيحاً لبعض المعلومات أو الأوصاف الواردة فيها باتجاه رفض المبالغة فى أهميته هو أو انجازاته كالقول بوجود مسرح نجيب محفوظ بينما يكرر هو انه ليس مسرحياً وانما كتب حواريات أو قصصاً حوارية استجابة لحاجة اجتماعية وفكرية للحوار . . وأين هذا من ذلك الأديب الذى ؟عرف قاصاً وروائياً ثم نشر نثراً مركزاً سماه شعراً فلما سألوه عنه قال : اذكروا اننى بدأت شاعراً أصلاً ! وفى أجابته عما إذا كان يرى أن هناك رواية أو مسرحية تستحق الخروج الى العالم يرد بالنفى مستثنياً بعض أعمال توفيق الحكيم الفكرية ! غير أن أعماله هو وليس غيره هى التى ارتقت العالمية ! وأين هذا ممن يتحدثون فخورين بمجرد حديث دار عنهم هنا أو هناك حتى ليرون أنفسهم من خلال عيون بعض الاجانب الذين تحدثوا عنهم ؟ !

فهل غريبا بعد ذلك لو رأينا شخصياته الفاعلة شديدة التواضع ؟ كمال عبد الجواد المثقف ، عدلى كريم المفكر المفاضل . . فى الثلاثية ،عامر وجدى بماله من هيبة الماضى . . فى ميرامار ، عاشور الناجى فى الحرافيش بماله من مجد الريادة والقيادة . . وغيرهم نماذج متميزة فى التواضع مع هالة من الحكمة ومجد من العطاء وعطر السلوك .

وعندى ان هذه السمة الاخلاقية واحدة من أشد ما يحتاجه لبناء تقاليد ثقافية راقية . فالبتواضع نطبق حرية الرأى ، وبه نصون الأمانة للآخرين ، وبها . . وهذا مهم جداً . . نستطيع أن نتعلم لنتطور ولعل تواضع نجيب محفوظ أحد اهم أسباب تطوره الفنى واستمرار مثابرته .

★

ولكل ما ذكرت ـ ومازال فى الموضوع متسع ـ أجد أن جائزة نوبل هذا العام لم تذهب الى من يستحقها مبدعاً فحسب رغم خطيئة تأخرها عنه ، بل ذهبت الى من يستحقها كانسان مثقف له مجد التقاليد الثقافية وأخلاقياته أيضاً ، حتى لندعو ـ وقد عرفنا نجيب محفوظ عن كثب ـ الى ا ضافة اخلاقياته واحساسه البالغ بالمسؤولية كشرط من شروط الفوز بها .

فلنذكر سرورنا به نجماً لأدبنا فى راية الأدب العالمى معبراً عما هو جوهرى فى حياتنا حريص على مخاطبة الناس جميعاً حتى لو قدم جوانباً عقيمة من حياة الانسان فانه « على خلاف أدباء أوربا المعاصرين لا يتخذ من هذه المواقف العقيمة سبيلاً لأقامة فلسفة انسانية عقيمة » بل يستنبت من تلك الجوانب الجوانب الأخرى الثرة ويبشر الانسان بطريق المحبة والعمل ولذا ليس صدفة أن يلخصه لنا محمود أمين العامل فى تأملاته لعالمه قائلاً :(٢٤)

« هذا هو نجيب محفوظ كما اتصوره خلال عمله الأدبى الشامخ منذ عبث الأقدار .

انه فنان كبير ومفكر كبير كذلك .

انه فنام خلاق ومفكر خلاق كذلك .

وهو فنان لا ينفصل فنه عن فكره ولا فكره عن فنه . من أفكاره ينبع المعمار الفنى لأدبه وبالمعمار الفنى يعبر عن عمق أفكاره . ويتطور معماره الفنى مع تطور افكاره .

انه نموذج رفيع للتماسك الفنى والخصوبة الفكرية معاً ، وهو مدرسة غاية فى الجدية والاخلاص والموهبة والاصالة فى شرف الفكر الانسانى وروعه البناء الفنى . »

« ما أكثر ما أضاف الى وجداننا وحياتنا الفنية والفكرية معاً ! »

فلنرجو له عمراً مديداً لنعود مع م . أ . العالم قائلين :

« وما أغنى الكنوز الفريدة التى مازلنا نتوقعها منه ! » ◆

الهوامش والمراجع

(١) بالاصل مساهمة فى احتفالية اتحاد ادباء وكتاب محافظة بابل/العراق بمناسبة فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل فى مساء ١٩٨٨/١١/٣ .
(٢) نجيب محفوظ فى حديث مع محمد بركات (حوار حول مسرح نجيب محفوظ) مجلة الهلال ـ عدد خاص عن نجيب محفوظ ـ شباط ١٩٧٠ ص ٢٠٧ .
(٣) نجيب محفوظ فى مواجهة شاملة مع غالى شكرى ـ الحلقة الثانية مجلة الوطن العربى العدد ٤٦ ـ ٥٧٢/الجمعة ١٩٨٨/١/٢٩ ص ٤٤ .
(٤) نفس المصدر/الحلقة ٣ ـ العدد ٤٧ - ٥٧٣/٥/٢/٨٨ ص ٤٣ .
(٥) محمود أمين العالم (١٩٧٠) - تأملات فى عالم نجيب محفوظ . الهيئة المصرية العامة لتأليف والنشر .
(٦) نجيب محفوظ - غالى شكرى/مواجهة شاملة - الحلقة (٢) ص ٤٥ .
(٧) عشرة نقاد وعشرة قضايا فى محاكمة نجيب محفوظ . مجلة الهلال (عدد خاص عن نجيب محفوظ) شباط ١٩٧٠/ص ٤٥ - ٤٦ .
(٨) نجيب محفوظ - غالى شكرى/موجهة شاملة - الحلقة (٢) ص ٤٥ .
(٩) قاسم عبد الأمير عجام - ١٩٨٣ - الخوف والتخلف والموت فى خمارة القط الأسود مجلة الأقلام . العدد التاسع .
(١٠) نجيب محفوظ - غالى شكرى/مواجهة شاملة - الحلقة الأولى مجلة الوطن العربى العدد ٤٥ - ٥٧١/٢٢/١/٨٨ ص ٤٠ .
(١١) محمود أمين العالم - ١٩٧٠ - (تأملات . . .) ص ٩٥ - ٩٦ .
(١٢) نجيب محفوظ - غالى شكرى/مواجهة - الحلقة (٢) ص ٤٤ .
(١٣) نفس المصدر/الحلقة ٣ الوطن العربى العدد ٤٧ ص ٤٤ .
(١٤) عشر نقاد وعشرة قضايا . . ./مجلة الهلال شباط ١٩٧٠ ص ٤٤ .
(١٥) قاسم ع . عجام - ١٩٧٣ - الخوف والتخلف والموت . . .
(١٦) قاسم عبد الأمير عجام - ١٩٧٢ . حوار مع نجيب محفوظ - مجلة الثقافة العدد ٩ ايلول ١٩٧٢ ص ٦٢ - ٧٨ .
(١٧) نفس المصدر ص ٧٥ .
(١٨) أحمد محمد عطية - ١٩٧١ . مع نجيب محفوظ/منشورات وزارة الثقافة السورية دمشق ص ٢٠ .
(١٩) قاسم ع . عجام/١٩٧٢ - حوار مع نجيب محفوظ - مجلة الثقافة ص ٦٩ (هامش ١٧) .
(٢٠) الهلال - العدد الخاص - شباط ١٩٧٠/ مسرح نجيب محفوظ .
(٢١) ، (٢٢) قاسم ع . عجام/١٩٧٢ - حوار مع نجيب محفوظ/الثقافة العدد ٩ .
(٢٣) نجيب محفوظ - غالى شكرى/ (المواجهة . .) الحلقة ٢ .
(٢٤) محمود أمين العالم - ١٩٧٠ - (تأملات . . .) ص ١٠١ .

شعر

السمان

في الجنوب الإيطالي يقوم الفلاحون باقتلاع أعين أحد طيور السمان المأسورة حتى تجتذب بصرخاتهم أسراب الربيع المهاجرة داخل شباكهم .

تــأليف :
فرانسيس بريت يونج
ترجمة :
محمد هانى عاطف

طيلة المساء
كنت أصيخ السمع لحشرجة الطير الأعمى
طعم فى قفص ، تحت ركام من احجار
يصرخ من أجل النور
بينما تصرخ باقى السمانات لأجل الحب .

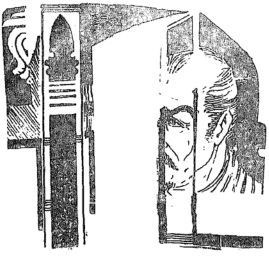
. . . .

مرتحلون أخر
من افريقيا نحو الشمال ينطلقون بأجنحة لا تنهك
أدار رؤوسهم هياج الريح ـ نشيج البحر
وسمعوا عبر نسيم الأرض المعشوشبة العذبة صوت
شقيقتهم تلك العمياء . .
ما أن سمعوا حتى ربط الجأش قلوبهم المرتعشة
وتثنوا فى طيرانهم الليلى
قــد عرفــوا أن مشقتهم ذهبت ، وحلموا بمشــاهــدة
سهول (أبروزى) البيضاء وقد تيمها الفجر والقمح
المتساقط يقبع فى الثلمات كذهب متبـدد تتمثل فيه
البهجة للسمان فى لقاء الربيع

. . . .

يأخذ عبق الأرض فى الاشتداد
مخترقا رائحة الملح البحرى الرطب اللاذع
التى أحالت ريشهم إلى بياض
وبعيداً فى الأعماق ، صوت شقيقتهم يدعوهم
للماء العذب الوافد وبلوغ المدار
فوق الحافة الشاحبة لأبحر معتمة تتلاطم
فوق الكثافة فى الظلام التى هى الأرض
كانوا يطيرون . وانتهى طيرانهم . ولم تعد الاجنحة
تخفق
فها هم يندفعون إلى اسفل الواحد تلو الآخر ـ
كوريقات الزهر القاتمة
يسقطون فى بطء وفتور
داخل فوهة الرعب :
الشباك

. . . .



عندئذ يأتى الرجال يطأون بأقدامهم ويصرخون
بمصابيحهم الوهاجة
ينتزعون مخالبهم الضعيفة المشبوكة
من بين عيون الشبكة
يقبضون على أجسادهم الناعمة السمراء
المرقشة بلون الزيتون
يعتصرون لحومهم الدافئة المرتعشة بين أيادٍ
تضمخها الدماء
حتى تتوقف قلوبهم المرتعشة عن النبض
وتحدق عيونهم البراقة ـ التى كانت كعقيق مصقول ـ
فى موات

. . .   . . .

لكن شقيقتهم العمياء فى محبسها الصغير تمضى ليلة الربيع هذه فى حشرجة لا تنتهى ، لا تدرى شيئا عن الفزع السائر فى الظلام ، مبلغ ما تعلم أن شيئا من القسوة قد استلب الضياء الذى هو الحياة وأن عليها أن تبكى حتى الموت

. . .   . . .

وأنا فى الدلجة
قد سمعت ، وأصاب قلبى الإعياء
لكنى أعلم أنه فى الغد
سوف يجىء مزارع مبتسم يحمل سلة من السمان
الملفوف بورق العنب ، عارضاً إياهم
بأصابع تتضمخ بالدم قائلاً :
« سيدى ، عليك أن تطهيهم هكذا وهكذا
بعد أن تحشوهم بأغصان الريحان »
ولسوف أسكره ،
ثم أحمد الذبائح المسكينة إلى المطبخ
بدون وخزة ألم . . بدون خجل
« وفيم الخجل ؟ . . ولم أشكو
من قسوة الإنسان ؟ ولم آسفْ
مرتثياً أن ليس هناك قساوة يمكن للإنسان تخيلها
تعدل تلك الأقدار الماكرة المدبرة ضد البشر
بجراثيم الطاعون العمياء
مرتثياً أن كلا منا وقد أغرته الآمال المظلمة
يرتعش بين شباك الموت
على نجم بارد يدور دورانا أعمى فى الفضاء
إلى أن يقع فى شباك الزمان

. . .   . . .

هكذا صحت وفى مرارة دفعت مشاعر الأسى بعيداً
وأغلقت جفنى للنوم . لكن النوم لم يأت
وأتتنى الشفقة تزحف إلى جانبى
بعينين حزينتين وأسرت لى :
أن حياة المخلوقات جميعا نبيلة تستحق الإشفاق
سواء كانت لرجال ذوى أفكار سوداء تكفى للعنهم
أو لطيور تدور فى مباهج طيرانها الرشيق
أو لذبابات هشة تدور نحو الموت فى الضباب
الذهبى المرتعش على مياه المساء المعتمة
هى حيوات لا تنكر
ماتت القسوة بداخلى
وقبض منى القلب وارتعش
كقلب السمان البنى المرتجف
المحلق نحو نداء شقيقته العمياء
ونحو الموت فى ليلة الربيع ◆

تعريف بموسيقى الراحل :
جمال عبد الرحيم
١٩٢٤ ـ ١٩٨٨

علی عثمان

لقد درج على استخدام مصطلح « لسان الأم » على اللغة التى نتحدثها وذلك لأن الأم هى أول من نأخذ عنه تعلم الكلام فإننى أعتبر الأغنية الشعبية هى لسان الأم الكبرى الوطن لأن الأم الصغرى وهى تهدهد صغيرها كى ينام تغنى له الكثير من أغانى المهد ثم بعد ذلك أغانى « يوم السبوع » أى بعد سبعة أيام من ميلاده ثم بعد ذلك عندما يبدأ الطفل اللعب مع أقرانه فهو يتعلم الكثير من أغانى الألعاب ثم أغانى الختان وبالطبع أغانى الأفراح التى يحضرها مع أهله .... إلخ من ذلك نلاحظ أن تعلم لغة الكلام يسير فى خط متواز مع تعلم الأغانى الشعبية بل كثيرا ما يتعلم مفردات الكلمات من خلال أغنية أطفال أو أغانى الأفراح ومن هذا المنطلق اتجه جمال عبد الرحيم لاستخدام الأغنية الشعبية كمادة خام سهلة الوصول للمستمع وذلك بعد صياغتها صياغة جديدة فيها المتعة الحسية والمتعة العقلية ولقد ادعى البعض أن جمال عبد الرحيم يقوم بتشويه الأغانى الشعبية والاعتداء على عذريتها وذلك لأنها أغان بكر فطرية ويجب أن تظل كما هى وقد كان ذلك فى ندوة أقيمت بمبنى جامعة الدول العربية× حول نفس الموضوع وقد أعجبنى الرد الذى قاله الدكتور/ أحمد مرسى حينما قال « إنه لا يجب أن نخلط بين الأغنية الشعبية وما يقوم به جمال عبد الرحيم وذلك لأن ما يقوم به جمال عبد الرحيم هو خلق جديد خاص به ويجب أن ننظر له من هذه الزاوية وأن لا تربطه بالعمل الأصلى » وهنا تدخل جمال عبد الرحيم معقبا على هذه النقطة فقال « إن الانسان عندما يغرس بذرة فإن هذه البذرة تنبت شجرة بها ساق وفروع وأوراق وأزهار وإنك لا تستطيع بأى حال من الأحوال أن تقول إن هذه الشجرة تشبه البذرة التى غرست فى الأرض وإن ما أفعله بالأغنية الشعبية مماثل لما ذكرت فإن الأغنية الشعبية هى البذرة التى منها أخرج شجرة جديدة البذرة أساسها ولكنها مختلفة كل الاختلاف عنها شكلاً » .

إن ظاهرة الاتجاه للموسيقى الشعبية ظهر مع ظهور مذهب القومية فى القرن العشرين وقد ظهر أولا عند المولف المجرى بيلابارتوك (١٨٨١ ـ ١٩٤٥) وهو أيضا عالم فى

موسيقات الشعوب -ETHNOMUSI) (COLOGY ولكننا نلاحظ أن جمال عبد الرحيم كان أكثر التزاما بقوميته فقد كانت كل مادته الموسيقية مصرية عربية ولكنه صاغها باستخدام العلوم العالمية فى الموسيقى وذلك لأن الثقافة لها وطن والعلم لا وطن له وذلك لأن الأغنية الشعبية جزء هام من النشاط الثقافى لأية أمة من الأمم .



ـ أغانى الأطفال فى موسيقى جمال عبد الرحيم :

لقد اهتم جمال عبد الرحيم بالطفل على أساس أن الطفل هو المستقبل وكتب له سبع أغانٍ لكورال الأطفال سنة (١٩٧٣) فى صياغة بوليفونية نذكر منها « سوسة كف عروسة » وكان فى سيدة واحدة ، ثم أضاف ثلاث أغنيات أخرى سنة (١٩٨٠) نذكر منها أغنية « الثعلب فات » وقد سجلت هذه الأغانى على اسطوانات وللإذاعة المصرية .

ومن مؤلفاته التعليمية المبسطة كتب « ثلاثية صغيرة على لحن شعبى للأطفال » (أو دعاية) على أغنية للأطفال للفيولينة والبيانو ومن مؤلفاته التى لم يستخدم فيها أغانى أطفال أوبريت « الطيب الشرير » الذى ظهر عام ١٩٨٢ وكتبه كامل أيوب .

وقد كان المؤلف عاتبا على أجهزة الإعلام وقد قال ذلك صراحة فى إحدى برامج الأطفال حينما قال « إننى عندما كتبت هذه الأعمال قد تعمد أن يكتب البعض منها بدون مصاحبة (Acapella) أى الغناء بدون مصاحبة آلة موسيقية وذلك لأننى كنت أتوقع أن أسمعها من أطفال نجوع وكفور مصر الذين لا تتوفر لديهم آلات موسيقية » وقال أيضا « إن لو كان يعطى لهذه الأعمال وغيرها ربع الوقت الذى يعطى للإعلانات لحفظها الأطفال ورددوها » .

الموسيقى الغنائية :.

كتب الكثير من الأغانى التى تحمل روح الأغنية الشعبية ولكنها لا تحوى أغانى شعبية أما التى كتبت على ألحان شعبية قد كتب للكورال « ملامح مصرية » أربع حركات المكتوبة على أساس الأغانى الشعبية « الحتة ، مرمر ، زمانى ، روّق الأنانى) الواد ده ماله » .

ثم « كادنى الهوى » لمحمد عثمان الذى يعتبر تراثا وليس من ضمن الأغانى الشعبية وقد كتبه للكورال والأوركسترا .

الموسيقى الآلية « والأوركسترالية » :

إن انتماء جمال عبد الرحيم لم يكن لمصر الحديثة فقط بل لمصر الفرعونية أيضا فقد كتب متتابعة للأوركسترا تحمل إحساس المؤلف بمصر الفرعونية وهى تتكون من خمي حركات هى « نظرة للماضى الجليل » ، « شروق الشمس وبداية يوج جديد » ، « حياة الأسرة » ، « العمل » ، « إلى روح الرقص المصرية » .

ثم كتب « روندويلدى » ويظهر الانتماء من اسم العمل أيضا ففى هذا العمل وبالرغم من أنه لم يستخدم لحناً شعبياً أو أى اقتباس فقد كان يدل على معنى كلمة « بلدى » وما تدل عليه من كل معنى أصيل ومن تراث الطبقة العامة البسيطة الذين لم تجرفهم المدنية الغربية بعد .

ثم كتب « تنويعات على لحن بلدى » سنة ١٩٥٦ للبيانو ثم وزعها للأوركسترا ثم كتب ارتجالات على لحن بائع متجول للشيلو المنفرد يعبر فيها عن الشارع المصرى من خلال لحن بائع متجول .

موسيقى الباليه :

نلاحظ أن اهتمام جمال عبد الرحيم فى موسيقى الباليه كان منصبا على مصر الفرعونية فقد كتب باليه أوزيريس وهو الذى قال عنه المؤلف الروسى حاتشا دوريان بعد سماعه لهذا العمل « إن مؤلفات جمال عبد الرحيم نجح بين التنوع والمعاصرة والأصالة »[1] ثم كتب باليه « إيزيس » ١٩٧٤ . ثم كتب عام ١٩٨٠ باليه « حسن ونعيمة » ونلاحظ هنا تأثره بالأدب الشعبى وقد استطاع أن يعبر عن جو الريف المصرى والحياة الريفية من خلال هذه القصة الواقعية المعروفة فى الأدب والغناء المصرى .

إن ارتباط جمال عبد الرحيم بالأغنية الشعبية لهو أصدق تعبير عن انتمائه وقوميتص واقتناعه التام بأن الأغنية الشعبية هى المرآة التى تعكس ثقافة الشعب وتكشف عن شخصيته وروحه وسلوكه ومثله العليا لذلك كان ارتباطه بها ارتباطا وثيقا سواء استخدمها صراحة أم لا وذلك لأنها تجرى فى نبضه وأنها لسان أمه الكبرى مصر لذلك كانت هى لهجته الموسيقية التى يكتب بها وحسبنا هنا أن نسجل هذه الحقيقة لهذا الرجل الذى عمل فى صمت ورحل فى صمت . لكل من كان يتهمه بأنه يعيش فى برج عاجى بعيدا عن هذا الشعب أن يستنشق رائحة الريق المصرى ورائحة طمى النيل وعبق التاريخ الفرعونى فى أعماله ◆

(١) جريدة الأهرام فى عددها الصادر ١٣/٦/ ١٩٧٥ م

يونيه ١٩٨٦

دهشتنا الجديدة

ماهر عبد المنعم حسن



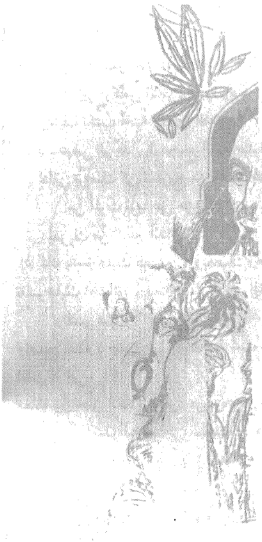
مراثيك لا يرتضيها الغناءُ
نواصيك لا تبتغيها نساءُ
لياليك لا تشتهيها سُفُنْ
وعيناك فى ذروة الاشتياق ـ المرير المذاق ـ يَجُبْنَ المُدُنْ
فحطِّمْ مرايا غرورِكَ ، بعثر أغانيك فوق الموانىء
طَبِّبْ جراحك فى العشق ، نسق فوضى العذابِ
على أرصفة العمر كى تستريح
على كل رفٍّ يحب انقضاء السنين العصيبةِ
كحِّلْ مآقيك بالحزن أكثرَ ـ يبكى مصيرَكَ
هل قَوَّضت حلمك المستحيل ـ رياحُ المِحَنْ ؟!
وللقلب فاصلةٌ . من بكاءٍ يريحُ البصيرة ـ هلاَّ أتيتَ ؟
لكيما ندغدغَ جرحَ الوَطَنْ





لَدىّ سؤالٌ يحرضنى عند كل التقاءٍ :
أقلبك يَجرع كأس التفاؤل قَسْراً وصبراً
ويمليك تكتُبُ أغنيةً للحنين القديم ؟
لتستنهض الوَجْدَ ، تستجمع العزمَ عند الوَهَنْ ؟
لتلقى برأسك كى تستريح من العشق عشقاً
مِنَ الموت نوماً على حزنهنّ
يعزيك مَنْ ؟ غير أثدائهن
إذا كان يقسو عليك الضمير ، ويَعْصَاكَ وحْىُ النشيد المهاجر
تقسو عليك الحدائق ، يستاءُ منك الرفاق القدامى
وتقسو عليك البلاد الجميلة
وتصبح لَفْظَةُ (عشق جميل) كأيقونةٍ تحت سقف الزمان البـديع
الذى لا يجىء
معلقة بين حَلْقِ الكلام الذى أخرسوه وبين الضمير
وبونٌ بعيدٌ لتكسر فيه جناحىْ صمتك . . هل أسألك ؟
أمازال ذاك الرصاصَ اللعين يشق العنان
ليأتيك من ساحل الحقد كى يستقر ـــ
بثغرٍ لسيدةٍ قَبَّلتك جريحاً ، وكانت
تصب مساءً كئوسك للاَّجئين
وكانت تُوزِّعُ نجمَ المساءِ على الشاربين
وتحت الدوى تهاوى الفضاءُ الفسيح على جثةِ العاشِقَيْنِ
ليقصف حنجرةً للغناء ، ويشرخ حنجرةً للبكاءِ
تهاوت معالم كل الوجوه سريعاً . . سريعاً كبرقِ السماءِ

كسرعةِ ما تشتهى سيدةْ
فتعطيك وقتاً لكى تشمئز ، وتسرق وقتاً لكى تَمْقُتَكْ
وذاك الزمان الذى كان فى مقلتيك قصيراً
كقصر المسافة بين إنشغالك ثم اكتشافكَ
أن القضية فى العشق بِبْعَثْ لعهر البلاغة
بيعت لكل لسانٍ غريبٍ يزور القصائد فى الليل سراً.. لذا
أسألك ؟
أمازال كل كلامك فى ندوات السياسة
يخفق فى رسم وجه التفاؤلِ فوق المنصَّةْ
تدور بك الأرضُ كالشاردين ،ودارت أمانيك الخالداتِ
وذابتْ حروفك ، تبقى بحلقك للعشق غُصَّةْ



****

رفيق الطريق
مدينٌ أنا بالكلام الرقيق ، الكلام النبيل الذى فيك قِيلْ
وكل الذى لن يُقَالْ
عنيدٌ قوامك مثل النخيلْ
وعيناك فى (ناطحات السحاب)
تراقب كل الذين يموتون جوعاً ، وخوفاً ، وحرقا ، ونَزْفاً
فهل تُشبع العينُ ذاك الفضولْ
وحين تسافر معك القصيدة يختال عقلك
بين الذين يقولون شعراً ، كأنك مَوْلَى القصيد
وغيرك لا يستطيع العويلْ
فَجَنِّبْ جناحيك للفخر حيناً ، فجرحاك عندى ، وقتْلاكَ عندى
ولا أستطيع الصياحَ ، النّواحَ
أنا لا أُجيد رثاءَ الجروحِ ، النساءَ ، الدّيار ، الخيام
الكروم ، الرجالْ
ولم أدْرِ كيف ألفّ الكَفَنْ ؟
فهل تستطيع بصوتك أن تحتمى فى النزيفِ
وتأكل بالشعر أشهى رغيفِ
وهل يخصب الدَّمُ أرض الخريف
وهل يغسل المِسْكُ ريحَ العَفَنْ

ستحتاج دهراً
لأن انتظارك للعشق سوفَ يدومَ طويلاً ليعطيك وهماً
واحتاج دهراً لكى أفهم اللغةَ المستحيلة عن المحبينَ
مازال صوتك لى مُبْهَماً
فلملم حروفك فى سلة الإغتراب الجميل وغَرِّدْ بعيداً
أتحتاجُ (فوماً ، وعَدَساً ، وبصلاً) ؟
أتحتاجُ (ماءً ، وخبزاً ، وعسلاً) ؟!
لتقطع كلَّ مسافات عشقك
تقطع كل مسافات حزنك
تقطع كل مسافات وهمكَ
مِنْ مُبْتَـداك إلى مُنْتهـاك لألقـاك بعـد المســافـات كهلاً

* * * *

ويأتيني الردُّ فى كبرياءٍ : « أنا أسألُكْ
أأَشْعُرُ بالذنب عند الركوع
وأشعر بالإثم حين أقاطع كل المساجد ، أستحلفكْ
أأستحلف الآن فيك ضميرك ؟
فى الحقِّ يبدو ضميرُكَ أقوى
أأستحلفُ الآن فيك فؤادك ؟
يبدو فؤادك فى العشق أقوى
سأستحلف الآن فيك طريقكَ
فى الحق يبدو طريقك أولى بأن أسألَهْ
إذا كان يكسو طريقى فى الحقِّ عشبُ الوَهَنْ
أعُرْى الضمير ، كَعُرْىِ الفوادِ ، كَعُرْىِ البَدَنْ ؟
أموتٌ مِنْ الذُّلِّ يشبه موتىَ عند التخاذلِ ؟
وقت إصطدام الهوى بالتساؤل
وقت ارتطامِ الحروفِ جميعاً بجدران رأسى
صارِخى ــ يطمئنّ الفوادُ ويعرف كيف يعزِّى الوَطَنْ
ويا أيها السائرون بطيئاً
ويا أيها النائمون طويلاً على جثتى
فَسِّروا رغبتى
حين يأتى نهارٌ بلونِ الكَفَنْ ◆



الأسوار

كمال مرسى

كنا كثيرين . . .

ولم يكن المكان رحبا ، لكننا لم نكن أبداً نحس فيه بالضيق ، فقد كان محاطاً بأسوار عالية من السلك فيه ثقوب كثيرة يدخل منها هواء منعش . .

ولابد اننا كنا فى مكان عالٍ لأن السماء كانت تبدو قريبة منـا . . لا يحجبها عنـا شيىء . . ولا يعـوق تـطلعنـا إليهـا عائق . . كنا باختصار ، منا للسماء . . . وكانت تتسلل إلينا من خـلال الثقوب ، خيـوط الشمس . . صفراء كـالذهب فتفرش الأرض بالدفء اللذيذ .

وحين يشرع الظلام فى التلاشى من حـولنا ، وتتـوارى النجـوم رويداً من السـماء فرارا من طـلائـع ضيـاء الفجـر الأرجوانى ، كان يتجدد فى كيانى الاحساس بتفوقى على جميع من معى خلف الأسوار فلم يكن يحس بمقدم الشمس وإشراقها الوشيك سـواى . . وكنت أعلن فرحتى حينـذاك بصيحات عاليات توقظ السكون الساجى حولنا - ولم تكن أسوار السلك التى تحيط بنا تستطيع أن تسلب منا الاحساس بالحرية فنحن خلفها نفعل كل ما نشاء . . نغفو . . نصحـو . . نمرح . . نستكين . . نزاول الحب متى نريد . . لقد كان محرماً علينا حقاً تخطى الأسوار غير أننا لم نشعر أبداً بأننا مقيـدون خلفها . . محرومون من دنيا كبيرة مفعمة بالحياة خارجها . . كانت السعادة معنا فى الداخـل . . كانت مـوجود فى أعماق نفوسنـا . . نستشعرها دائما ونحس بأن مكاننا الضيق رحب فى أعيننا . .

ولا نكـاد نحس بـالأسـوار ، ولا خلف بيننـا ولا شجـار ، فـالطعـام كان وفيـرا . . ملقى تحت اقـدامنـا من وفـرتـه ، ولا تعامل بيننا إلا بالحب . . لا نعرفُ عُمْلةً سواه . . ومن فرط إحساسنا به نكاد ندركه ، نلمسه فى الاخرين وتزغـرد قلوبنا حين نراه على سمات الخلق خارج الأسوار التى تحيط بنا . .

البنت السمراء الحلوة التى تأتى مع الغروب كل يوم لتلتقى بفتاها بالقرب من مكـاننا . . كنت أرى السعـادة فى لمحات عينيها وفتاها الوسيم يسكب فى أذنيها همسه المحموم . . حتى زوجاتى الساذجات كن يعرفن الحب حين يتوهج كالشفق على خدى الفتاة من همس الفتى الولهان . اما زوجة البواب (عم جابر) فقد كان الشقـاء دائماً يبلل أهـدابها السـود الوطفـاء بقطرات من الدمع كما يبلل الندى عتمة الليل . . امرأة عم جابر ، شابة رائقة الصبا لكنها وحيدة دائما فى حجرتها بسطح البيت فقد سئمها زوجها . . نفّض يديه منها ، فهى لا تستطيع أن تلد له أطفالاً . . . وعندما يعود آخر الليـل إلى حجرتـه بجوارنا يمسك بخناقها ويدب الشجار بينهما . . لو أنهما عاشا على الحب كما نفعل ، لو كان عملتهما الوحيدة مثلنا . . لو أن زوجة عم جابر لم يؤرق لياليها القلقُ على مصيرها المجهول مع زوجها ، لفرت الأحزان من حجرتها . . .

ذات صبـاح جاءت البنت السمـراء الحلوة . . وقفت بـالقرب منـا . كانت السحب الـرمادية تتـزاحم فى السماء وتوشك عـلى البكاء . وضعت البنت لنـا من خلال ثقوب السلك بعض الطعام ، ثم تركتنا وظـلال من شجن دفين فى

عينيها . . منذ ذاك الصباح الحزين لم نعد نراها . . اصبح عم جابر هو الذى يجىء بطعامنا ، وفى كل مرة ينظر إلينا متفحصا بعينيه الضيقتين ثم . . امتدت يوما يده السوداء المعروقة ففتحت باب المأوى وأمسك احدى زوجاتى ثم أغلق الباب وغادر بها السطح مهرولا . . ! ! تطلعت إلى الباقيات فى حيرة مما حدث لكننى لم احر جوابا . . لم أكن اعرف أين ذهب بها . . ؟ ! اتراه اطلق سراحها وتركها تغدو وتروح كيفما شاءت بلا أسوار ، كهذه العصافير . تلك العصافير التى تمرح دائما على اسلاك التليفون وفوق ذرى الأشجار القريبة منا . . ؟ ثم تنطلق وتغيب بمراحها فى تلك الآفاق البعيدة الرحبة . . ثم تؤوب بذات المراح والزقزقة الطروب . . ممتطية أشعة الغروب . .

* * *

تكرر من حين لآخر سطو عم جابر على زوجاتى . . واحدة كل مرة . . وذات يوم امتدت يده وطالت فأمسكت بأنثتين معا لتخرج بهما إلى المصير المجهول . . وساد المكان هرج ومرج ، وملأ التوجس والقلق ، بل الرعب قلوبنا ما الذى يفعله بنا عم جابر . . ؟ لماذا لا يتركنا نحيا فى سلام كما كنا . . ؟ هل الخلق دائما هكذا . . يقف إدراكهم عند قدر محدود . . ؟

* * *

الأيام تمضى تاركة لى التعاسة لفقد أحبائى والفزع من مصير مجهول ، يفتح فاه الأسود كلما فتح الباب المأوى ليبتلعنا الواحد بعد الآخر . . حتى لم يبق سواى وزوجة واحدة . .

يا مصيبتى لو فتح الباب مرة أخرى . . سيذهب أحدنا حتماً . . أما أنا أو هى . . . ومن يدرى ، ربما نحن الإثنان معا . . هذه العصافير ذات الاجسام الضئيلة والريش الأغبر ، التى تمرح دائما فوق ذرى الأشجار وأسلاك التليفون ، ما سر مراحها . . ؟ ، وليس لديها من الطعام مثلما توافر لنا . . . ! !

* * *

كانت الشمس ناحية الغرب كالبخيل ، تجمع فى شراهة ما تركته على الأسطح من أشعة واهية حين جاءت البنت الحلوة هى وفتاها بجوارنا والسهوم الحزين فى عينيها وقلق شاحب يسرى فى قسمات وجهها . .

« سايقة عليك النبى . . تستر عرضى . . أمى لو عرفت ، تموّتنى و . . تموّت نفسها . . واقترب عصفور صغير نزق من أسوار السلك . كان يمرح ويغنى أمام زوجتى الوحيدة الباقية التى استكانت بجوارى خلف الأسوار والشجن يطفو على عينيها . . فى تلك اللحظة فقط ادركت فجأة سر السعادة التى تملأ جوانح ذلك العصفور النزق رغم ضآلة جسمه وريشه



الأغبر . . ليس لأنه يحيا بلا أسوار . . لا . . أبداً . . فالاسوار المحيطة بنا نحن حددت لنا - وله ايضا - المسافات التى يتعين أن يحيا فيها كل منا . . كلانا يعيش فى دنيا الأسوار . . هو محظور عليه دخولها لكى لا ينال شيئا من طعامنا الوفير . . ونحن محظور علينا الخروج منها حتى لا ننطلق مثله إلى تلك الآفاق الرحبة . . . كل منا محظور عليه شىء ، وكل منا يحكمه نظام واحد . : وقانون واحد . . هو تلك الأسوار . . ولا شىء جديد فى حياتنا . . كل منا ممنوع عليه أشياء ومسموح له بأشياء أخرى . . كلانا يعرف حدوده تماماً ، وراض بالمحظورات المسموحات فى تلك الحياة ولا شىء جديد فيها سوى أن ذلك العصفور الصغير النزق لا يحيا مثلنا فى الرعب من مصير مجهول . . وكما يلمح البرق فى كبد سماء مظلمة أدركت فجأة سر السعادة التى تملأ جوانح ذلك النزق .

وجاء عم جابر ففر العصفور والفتى الوسيم وبقيت الفتاة وحدها . . فتح بابنا . . حاولت يده الرهيبة أن تمسك بأحدنا بلا تمييز . . تعالى صراخنا فطارت العصافير من فوق اسلاك التليفون . . هاجمت يد عم جابر حتى ادميتها وتساقطت بعض اجزاءنا متناثرة على الأرض من الصراع الرهيب فى سبيل البقاء خلف الأسوار ، فهناك . . . خارجها ، المجهول الذى لم يعد منه أحد . .

أنهك النضال زوجتى المسكينة . استطاعت اليد الرهيبة أن تمسك بها وأغلق الباب . كنت الهث وساقاى ترتعدان والدنيا تدور بى وأنا أرى قبضة . يده السمراء . . حديد . . حول ساقى زوجتى وقد تدلى رأسها فى أستسلام للمجهول . .

أرتسم فى عينىّ الفتاة شىء كالأسى وهى تغادر مع عم جابر السطح فى هدوء فعادت العصافير مرة أخرى تغنى وتمرح على ذرى الأشجار وأسلاك التليفون . .

بينما سحبت الشمس الغاربة آخر شعاع لها فوق السطح وبقيت وحيدا . . . خلف أسوار السلك ◆

الخطاب الروائى فى « ثرثرة فوق النيل »

د. محمد العبد

(١)

إذا نظرنا إلى ما كُتبَ عن لغة الرواية والقصة عند نجيب محفوظ لرأيناه شحيحاً واهياً فى جملة ، يتناول بمنهج نقدى كلاسيكى أعمالاً روائية هى فى قمة الجدة والحداثة .

وقد تعددت مستويات التعبير اللغوى الروائى عند نجيب محفوظ ، بتعدد المراحل الفنية التى تندرج فيها أعماله الإبداعية . فهى لغة ملحمية ، تمزج بين التراث ولغة التخاطب المعاصرة فى المرحلة التاريخية الأولى . وهى لغة وصفية انسانية تسجيلية ، يميل الحوار فيها إلى الإستاتيكية فى المرحلة الثانية ، وهى المرحلة التى بلغت ذروتها مع الثلاثية الشهيرة . وهى لغة ميتافيزقية إيحائية مضغوطة ، يمتزج فيها خطاب (سرد) الكاتب بتيّار الوعى ، فى المرحلة الثالثة الفكرية ، وهى المرحلة التى نجد أصدق مثال لها هذه الرواية التى نتناولها : « ثرثرة فوق النيل » وهى لغة رمزية اسقاطية ترتكز على تكتيك المفارقة وتشابك خيوط اللحظة الراهنة باصولها فى الزمن الماضى فى المرحلة الرابعة ، وهى تلك المرحلة التى يمكن التمثيل لها بملحمة الحرافيش وليالى ألف ليلة ونحوهما .

(٢)

وتُعَدُّ رواية (ثرثرة فوق النيل) نموذجاً فريداً للغة الأدبية الروائية . فقد برزت (أدبية) العمل الروائى ، وصار للغة فيها وظيفة إخباريّة ودلالية جوهريّة ، سواء أكان ذلك على مستوى السرد أم على مستوى الحوار .

لقد كان البطل ــ بلغة الرواية ــ فى أعماله الأولى ، هو الحدث . وكان هذا الحدث : إجتماعياً أو تاريخياً حدثاً ممتداً ، تتقطع فيه أنفاس التعبير اللغوى فى تتبع حكائى ، يصيره من غاية فنية جمالية إلى وسيلة مجردة للقص . أمّا البطل فى هذه الرواية الإستخدام الفنى الجمالى للغة . أو بعبارة أخرى ، هذه العلاقة الحميمة القوية بين اللغة وايقاع الجمال فى سياق الروائى . لم تعدِ البيئة هنا ولا الشخصيات ولا الأحداث مطلوبة لذاتها ، وصارت الشخصيات أقرب إلى الرمز أو النموذج . ولم تعدِ البيئة تعرض بتفاصيلها ، بل صارت ــ كما يقول نجيب محفوظ ذاته ــ أشبه بالديكور الحديث . والأحداث يعتمد اختيارها على بلورة الأفكار الرئيسية

مضمون الرواية :

تدور أحداث هذه الرواية فوق عوّامة بالنيل ، يجتمع فيها كل ليلة عددٌ من الأصدقاء : رجالاً ونساءً فى (مجلس الكيف) يتناقشون فى أمور حياتهم وهموم مجتمعهم ، ثم يعود بعضهم إلى منزله ، ويبقى أحدهم (أنيس) الذى يقيم بالعوامة . وقد ينفرد بعض روّاد العوامة ببعض الرائدات ؛ لتحقيق رغبة جنسيّة .

وشخصيات الرواية من ذوى الثقافة والمهن المختلفة : فأنيس زكى موظف بوزارة الصحة . وهو رجل مثقف . كان طالباً ريفياً قَدِمَ إلى القاهرة من الريف وحيداً . درس فى كلية الطب ، ولكنه لم يكمل دراسته . وانقطعت عنه الموارد ، فعمل بوزارة الصّحة ، بمساعدة أحد أساتذته فى الكلية . ماتت زوجته وطفلته فى شهر واحد (لاحظ أثر ذلك فى سلوكه بعد ذلك) . وهو يحب التاريخ والثقافة ولا يكتب ، وهو مقيم بالعوامة . اعتاد الإدمان ولا يكاد يفيق .

أما الشخصيات الأخرى ، فهى : أحمد نصر مدير الحسابات ، ومصطفى راشد المحامى ، وعلى السيد الناقد الفنى ، وخالد عزوز كاتب القصّة ، ورجب القاضى الممثل ، وسمارة بهجت الصحفية ، وسناء الرشيدى الطالبة بكلية الآداب ، وليلى زيدان المترجمة بالخارجية ، وسنية كامل الرائدة القديمة بالعوامة وصديقة على السيد ، وعم عبده حارس العوامة وخادم روّادها .

وتشترك هذه الشخصيات ــ باستثناء عم عبده حارس العوامة ــ فى عِدّة أشياء ، كالثقافة ، والادمان ، والتسيب الخلقى ، والانغماس فى المتع الحسية بعامة . ويجدون فى العوامة المهرب لهم والملاذ من همومهم الخاصة والعامة . وهم ليسوا ــ مع كل ذلك ــ بمعزل عن الحياة الإجتماعية والسياسية حولهم ، فهم يتناقشون فى أزمة كوبا وفيتنام ، وفى الرشوة ، والاشتراكية ، كما يتناقشون فى مشاكل العمال والفلاحين ، واللحوم ، والجمعيات التعاونية ! .

وكانت العقدة فى هذه الرواية هى الحيرة التى انتابت أفراد الجماعة بعد أن صدموا بالسيارة شخصاً فى طريق الهرم ، أثناء نزهتهم الليلية ، فقتل ، فحاروا ، ماذا يفعلون ؟ هل يبلغون الشرطة أولاً ؟ وكان هذا الحادث تجربة عملية لاختبار نواياهم وما يزعمون من آراء ومبادىء سامية . وقد اتفقوا جميعاً على ألا يبلغوا الشرطة عن هذا الحادث ، ما عدا أنيس ، الذى هدد ــ فى البداية ــ بالابلاغ ، ولكنه سرعان ما ظهرت نيته بالتظاهر ، ولم يبلغ .

تفسير المضمون :

من المسائل المهمة فى تحليل الرواية مناقشة وجهة النظر التى توجه الأحداث والشخصيات . وقد فسرت هذه الرواية تفسيرات عدة ، منها أن المؤلف يصوّر

الموقف السلبى لأبطالها تجاه الأحداث العامة بالانغماس فى السمر وتعاطى المخدرات . ومنها أن المؤلف قصد إلى تصوير سلبية المثقفين عموماً . ومنها أن الرواية تهدف إلى النقد السياسى للسلطة أو القيادة فى تلك الفترة . والحق أن هذه التفسيرات جميعاً تعد تفسيرات أولية وحرفية ، فالرواية : شكلاً ومضموناً ، ليست عملاً روائياً تقليدياً ، هدفه القص الأفقى للأحداث ، فهى تصور أساساً وضع الإنسان فى الكون وحيرته أمام أسراره ، وخاصة ما يتعلق منها بقضية الوجود ولغز الموت . والعبث الذى يعيشه أبطال يعرف بأنه فقدان المعنى ، والسير فى الحياة بدافع الضرورة وحدها ، وبلا أمل حقيقى ، وتمسى البطولة خرافة وسخرية .

ملحوظات أولية فى اللغة :

إذا كانت الأسلوبية لا تهتم بالكلام الحى ، بل بتفصيله النسيجوى ، وباللفظة المجردة التى هى فى خدمة قدرة الفنان على التحكم والتطويع ، وذلك لا يسمح للكاتب بانتقاء ما يراه مناسباً ، لاسيما إذا ارتبط اللفظ المنتقى بحالة شعورية معينة ، أو باصطلاحات مهنية خاصة أو بفئة إجتماعية ذات معجم مميز .

وفى (ثرثرة فوق النيل) نلمح هذا التفاعل الحى بين البنية الروائية ممثلة فى البيئة ، وثقافة الشخصيات والبنية اللغوية ممثلة فى اختيار ما يتتج عن تلك البيئة والشخصيات من تراكيب ومفردات .

ولا شك أن (الضياء المسطول) و (القمر المرهق) هى معادلات لفظية حسية لحالة أنيس الشعورية والنفسية وإحساسه الحاد بالتستت وعجز الإرادة ومع جريان السرد والحوار فى أعمال نجيب محفوظ على اللغة الفصحى ، فإنه لم يتجهم فى وجه ألفاظ وتراكيب عامية ، بل ينقلها بحالها ، لقدرتها على الايحاء بالمعنى المقصود وتصويره .

وأود أن أقف قليلاً ، لإبراز مسألة مهمة فى دراسة لغة الرواية ، هى تأثير السياق اللغوى الروائى على الوظيفة التى تشغلها بعض الحروف والأدوات فى اللغة . فمثلاً — لكن — فهو كما نعلم للإستدراك ، وعادة ما يكون بين المستدرك والمستدرك به علاقة معنوية كالضدية أو المغايرة ، بحيث لا يتعدى — وحدة المعنى — أما فى الرواية — كما يدل النص — فإن وظيفة هذا الحرف تتعدى (وحدة المعنى) إلى (وحدة الدلالة) .

وقد واءم نجيب محفوظ بين الطابع الرمزى للرواية والطابع الشعرى للغة السردية ، فمن أخص خصوصيات الدلالة الرمزية التكثيف ، والإحالة ، والغموض الفنى ، والتكنيك ، وهى بعينها خصوصيات التعبير الشعرى .

ولعل من أهم العوامل التى ساعدت على صبغ لغة الرواية بهذه الصبغة الشعرية تداخل الأزمنة ، وامتزاج الحلم بالرمز بالواقع ، والارتكاز على لغة التداعيات فى التصوير . ويمكننا أن نجعل هذا الصوغ الشعرى للغة الرواية شكلاً من أشكال (الأسلبة) فى مصطلح باختين . وهى تندرج ضمن التهجين القصدى الذى هو طريقة من طرائق إبداع صورة اللغة فى الرواية .

ومن آيات الحداثة فى هذه الرواية أن اللغة السردية لم تعد تكتفى فيها بدور الكلاسيكى المحصور فى القص والحكاية ونثر الأحداث ، بل تجاوزت ذلك كله ليصبح لها فى ذاتها قيمة دلالية كشفية خطيرة ، بمعنى أنها صارت أداة لكشف ما يدور فى الحوار الخارجى من أفكار وبلورتها ، وبذلك قوى التفاعل وتبادل الأخذ والعطاء بين السرد والحوار .

وومن أهم الظواهر اللغوية التى ينبغى الالتفات إليها فى هذه الرواية ما يعرف باسم (جملة اللحن الرئيسى) وهى تلك الجملة أو العبارة التى تلاحق القارىء وتتخلل مواقف متشابهة فى الرواية . وهى ذات قيمة درامية عالية ، من حيث تعميق دلالتها الرمزية للسياق الروائى . ولا يفهم مرموز هذه الجمل إلا من خلال ذلك السياق ، لأنها صادرة عنه وملتحمة به أشد التحام . فكلما أعد المجلس وحلا الحوار والنقاش ، كانت هذه العبارة المجازية « وها وهو الظلام قد بدأ يتكلم » وكلما اشتد الحوار الداخلى فى نفس أنيس وأرهقه التركيز والتفكير كانت هذه العبارة كذلك : « فحول عينيه إلى الليل » .

تكنيك تيار الوعى :

يوشك تيار الوعى فى هذه الرواية أن يطغى على سرد الكاتب وهو دائماً تيار وعى أنيس . وقد أسند الكاتب إليه بطولة الرواية لهذا الغرض ذاته ، وهو ما يقدمه للراوية من تكنيكات مختلفة لتيار الوعى . وهو يبدو مسطولاً فى الرواية دائماً ، باستثناء الفصل الأول والأخير ، وهما الفصلان اللذان يقل فيهما تيار الوعى ، ليفسح المجال لسرد الكاتب ، وإن بدت عليه أعراض التهويمات فى المشهد الأخير من الرواية .

ولتيار الوعى تكنيكات أربعة ، هى :

١ — المنولوج الداخلى المباشر .

٢ — المنولوج الداخلى غير المباشر .

٣ — الوصف عن طريق المعلومات المستفيضه .

٤ — مناجاة النفس .

ولو نظرنا — فى ضوء الأفكار السابقة — إلى (ثرثرة فوق النيل) نلاحظ ما يلى :

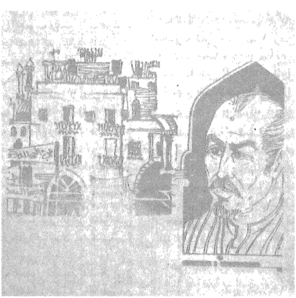
أولاً : استعانة الكاتب بالأشكال المختلفة لتكنيكات تيار الوعى فى هذه الرواية .

ثانياً : إن أكثر صور هذه التكنيكات تأثيراً أقواها أثراً فى بنية هذه الرواية هو المنولوج الداخلى غير المباشر .

ثالثاً : إن تغليب المنولوج غير المباشر على المباشر قد أعطى القارىء إحساساً بحضور المؤلف .

ونجيب محفوظ يمزج مزجاً فنياً عجيباً بين المنولوج الداخلى المباشر والمنولوج الداخلى غير المباشر ، ويجد تدفق اللغة من انتباه القارىء إلى هذا المزج ، فلا يدرك إلاّ بقراءة متأنية . وتمزج تكنيكات تيار الوعى بعضها بالبعض الآخر ، لتكشف عن لا معقولية التداعيات التى تكشف بدورها عن لا معقولية الواقع . ويتجلى لنا من كل ذلك قدرة تيار الوعى على تجميع الواقع بالحلم بالرمز من دائرة واحدة ، هى دائرة التداعيات الخاطفة التى تدور حول مركز واحد هو هنا فكرة الموت .

مزج الوعى باللا وعى :



تدهشنا هذه المهارة الفائقة من الكاتب في التلاعب الفني بتيار الوعي ممثلاً في المزج العجيب بين لغة اليقظة والحلم أو المزج بين الوعي واللا وعي لتخليق أفكار عميقة ، تنتقد الواقع وتكشف عن فساده ، فسمارة بهجت تتهم مصطفى راشد بأنه يهرب بالمطلق من المسئولية ، ويجيبها مصطفى بسخرية بأن المسئولية سبيل الكثيرين للهروب من المطلق .

ويقوم تيار الوعي هنا على ثلاثة أشياء هي : المقابلة السلوكية ، أي مقابلة سلوك سمارة ومصطفى (الجدال والنقاش) بسلوك أنيس (التفرغ للجوزة والإنصراف عما يراه هو ــ وهو المسطول ــ مهاترات !! ثم المفارقة المعنوية في عبارة (والخيام الذي كان مدرسة . .) ثم ظهور تيار الوعي في صورة الحلم أو التوهم في العبارة الأخيرة (وقد قال لي في آخر لقاء . .) التي تطيح بمنطق الواقع وتفجر سخرية مرة من مقابلة صورة للواقع المتخيلة للحلم . ثمة مسألة أخيرة هي احتشاد الرموز اللغوية في لغة تيار الوعي ، وهي رموز تجسد تيار الوعي كالهواجس تارة أو الهذيان تارة ثانية أو الكابوس تارة ثالثة . وفي كل هذه الصور تصبح تلك الرموز وسيلة لغاية واحدة هي التحذير من الهلاك .

الحوار الخارجي :

بالرغم من مهارة نجيب محفوظ وحنكته وخبرته بإدارة الحوار وحسن توظيفه في خدمة البنية الروائية ، فإن الحوار في هذه الرواية لم يخلُ من بعض الهنات التي لا تقلل في الواقع من جماله وحيويته . ولعلنا لاحظنا ، ولعلنا لاحظنا في إحدى الحواريات ثقل عبارة مثل (يا بخت الذين مستقرهم فوق) كما نلاحظ مثل هذا الثقل في قول رجب القاضي :

ــ أجيبوني ! . . . أعدكم بأن أصدع بما تأمرون .

المفارقة :

المفارقة لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين : صانع المفارقة وقارئها ، على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارىء وتدعوه إلى رفضه بمعناه الحرفي ، وذلك المعنى الخفي الذي غالباً ما يكون المعنى الضد ، وهو في أثناء ذلك يجعل اللغة ترتطم بعضها ببعض ، بحيث لا يهدأ للقارىء بال إلا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يرتضيه ليستقر عنده ، ويلاحظ أن الوصول إلى إدراك المفارقة لا يتم إلا من خلال إدراك التعارض أو التناقض بين الحقائق على المستوى الشكلي للنص .

أما المفارقة في السرد ، فيقول الكاتب : « قد أعدت الجلسة بكل ما يلزمها . وها هو عم عبده يؤذن لصلاة المغرب !! وأحسب أن آذان المغرب ليس حيلة لبيان زمن التحدث أساساً ، بل إنه يصنع من الجلسة التي أعدت (بكل لوازمها) مفارقة تمهد للسياق .

هكذا لعبت اللغة دور البطولة في هذه الرواية ، فسمت بأدبية النثر الروائي التي تتعاون مع تقنياته الفنية الخاصة . ولذلك ، فإن المتعة الحقيقية التي تحصل بقراءة هذه الرواية قراءة واعية إنما مرجعها إلى توظيف اللغة باعتبارها أداة الإبداع الأدبي الأولى ◆

عن مجلة البيان ــ الكويت
يناير ١٩٨٩

نجيب محفوظ
رحلة الحارة من المغاناه الى المسرات

د . سليمان الشطي

إن اجتياز الباب الأول للدخول في عالم نجيب محفوظ يمكن أن يبدأ من القمة السامقة التي تواجه فضاء المعرفة حيث الرؤية أشمل وأعظم . ولتأتِ من تلك المقومات التي رأت فيها لجنة جائزة نوبل مدخلاً لتقول كلمتها : « لقد رأت فيه مطورا للغة في الأدب والثقافة العربية » وأضافت ، مستدركة « أن أعماله تتحدث إلى العالم كله ، أما أدبه فمنذ المرحلة التاريخية وهو يومىء إلى المجتمع الحديث ، فكانت رواياته مصورة للبيئة الشعبية ، زقاق المدق مسرح يجمع حشداً متباينا من الشخوص ، أما الثلاثية فقد تناولت أحوال وتقلبات أسرة مصرية ــ جامعة بين العناصر الذاتية ، وارتباط تصوير الأشخاص بالظروف والفكرة الإجتماعية والسياسية . وتقدم (أولاد حارتنا) البحث الأولى عن القيم الروحية ، بينما قدمت (ثرثرة فوق النيل) محاورات فنية ميتافيزيقية على حافة الحقيقة والوهم ويأخذ النص شكل تعليق على المناخ الفكري في البلاد » .

إن هذا مدخلاً أولياً يحاول أن يوجز ما يستعصى على الإيجاز ، لأن وراء هذا كله رحلة كبرى ، امتدت زمناً فأوكشت أن تلامس الستين عاماً ، واقتربت من حيث الكم إلى خمسين كتاباً . لقد قدمت هذه الرحلة نقلة نوعية ضخمة في مسار الرواية العربية ، فقد أسهم في إعطائها مكانة متميزة وأدخلها في صلب التيار الأدبي العربي المعترف به فانتقلت من كونها نشاطاً هامشياً في حياة الأديب إلى البؤرة لتصبح محورا لحياة أديب كاملة ، وحده ، نجيب محفوظ ، الذي نقل الهم الروائي من الهامش ليجعله محورا لحياته كلها ، ولم يكن اختياراً عشوائياً ولكنه اختيار عقلاني ، فقد كان وقتئذ يكتب بعض الدراسات ، بل يستعد لتقديم رسالة « الماجستير » في الفلسفة ، وفي لحظة صفاء وحسم ألقى كل هذا جانباً واختار الهم الروائي ، والاختيار وحده لا يصنع أدباً أو يخلق التميز ، ولكن من تحصيل الحاصل أن نقول الموهبة إذا لم نضف إلى هذا الأخلاص

الواعى لقد تضافرت هذه كلها لتجعل منه المعبر عن وجدان هذه الأمة فى نصف قرن ، لقد رصد وعايش التغيرات السياسية والأزمات الفكرية والنفسية والقضايا الإجتماعية لقد كان مؤرخاً من نوع خاص ، لقد صور البيئة ووعى قضاياها ، وتمثل نماذجها البشرية بعد مشاركة صحيحه ، وتمكن بدقته وحساسيته أن يصل إلى نقل النكهة الخاصة التى تميز تلك البيئة . استطاع أن ينتقل من مراحل تطوره من حلم التاريخ حتى وصل إلى روح جزئيات الواقع ، واصلا معها إلى مرحلة التأمل .

لا شك أنها كانت رحلة طويلة مضنية ومتعددة فى مساراتها ، يصعب أن نحصرها فى حيز ضيق من الحديث ولكن ثمة وجهين يطلان علينا بوضوح يمكن أن يكوناً بداية للمجتهد الذى يريد أن يصل إلى الخطوط الأولى .

إن تلمس خطوط هذا النوع من الرحلات والجرى وراءها يحتاج إلى مرافقتها منذ البداية ، وانها لبداية جديرة بأن ينظر إليها ، وينفض الغبار عنها لتكون مدخلاً أولياً وهادياً ، فالبذرة الفكرية بدأت معه منذ أمسك قلماً ، ففى تلك اللحظة البعيدة فى أوائل الثلاثينيات كتب مقالة فى مجلة « المجلة الجديدة اغسطس ١٩٣٦ » تنير لناجانباًاساسياً سيرافقه فى مسيرته الفنية بعد ذلك فقد حدد فيها وبدقة المدخل الفكرى الرئيسى لأدبه ، والمتمثل بهذا التقابل بين الأرض والسماء ، أو ما يمكن أن نسميه بمشكلة الانسان السماوية والأرضية . ويؤكد هذا الهم الذى يشغله فى مقالتين كتبهما فى يناير ومارس ١٩٣٦ فى المجلة نفسها حيث يستعرض مشكلة السماء ونظرات الفلسفة الإجتماعية والصوفية المناقشة لفكرة الألوهية ، وجاء تعليقه الأخير كاشفاً ومنبئاً عن دخيلته وموقفه حينما رأى أن البراهين العقلية ــ مع حسنها ــ لا تبلغ بالانسان إلى درجة الاعتقاد الحقيقى وإنه ، أى نجيب محفوظ ، بعد الاطلاع عليها ظل كما هو أو حيث كان من القلق والأضطراب ، أما الرأى الصوفى فإن الانسان يقف حياله مكتوف الأيدى لأنه حياة لا يشعر بها إلا من يحياها ، ولكن تجربته ــ أى الصوفى ــ تشمل الحياة بأسرها ، وسنجد بعد ذلك أن (الحمزاوى) فى ختام رواية (الشحاذ) سيغيب تماماً فى هذا العالم باحثاً أو منساقاً وراء تجربته ، مضحياً بحياته ، ولعل حيره (كمال) أتية من كونه وقف عند الدليل العقلى .

وفى ختام تلك المقالة يؤكد أن الله فوق كل برهان ، ولا دليل ولا حيلة للأنسان فى الإيمان أو الأنكار له ، ولكن يبقى إيماننا الطبيعى الذى يجعلنا نقدس ونقدر كل جليل وجميل فى النفس والكون .

لقد قال نجيب محفوظ هذا سنة ١٩٣٦ ، ليهجر الكتابة المباشرة إلى الإبداع ، ولكنها كانت معه ترافقه وتساكنه فى رحلته ، وتندس فى خلايا أعماله ، لقد كانت ركيزه اساسية يُفهم من خلالها فى رواية (أولاد حارتنا) (والطريق) وغيرهما . .

الايمان والعلم والاشتراكية :

ويقدم نجيب محفوظ وهو على قمة رحلته شهادة تكمل الرأى السابق وتؤكده ، ففى رسالة يخاطب فيها الباحث الدكتور محمد حسن عبد الله (مجلة البيان ــ مارس ١٩٧٣) يقول مشخصاً رحلته الباحثة عن طريق « إن قلبى يجمع بين التطلع لله والايمان بالعلم والأيثار للأشتراكية » ، إن هذه الثلاثية : التطلع لله والايمان بالعلم وإيثار الاشتراكية ، تقدم المرتكز الفكرى الذى يساعدنا على الفهم الدقيق لأعماله ، لقد دار حول هاتين القضيتين الأساسيتين اللتين تحدان الانسان ، الأرض بمشكلاتها ، وقد جسدتها كل أعماله الواقعية ، ونزوع الانسان نحو المطلق ، وتجوهرت فى أعماله الأخرى ، ولا يعنى هذا أن هذين متجاوران ، ولكنهما متداخلان بشكل لا يمكن الفصل بينهما ، ويتحدان أحيانا فى النفس الواحدة (سعيد مهران) فى اللص والكلاب ، وصابر فى (الطريق) على سبيل المثال لا الحصر .

إن هذه الهموم جسدها فى شخصيات وأحداث ، ورصد معها التاريخ المتحرك . إن هاتين الركيزتين يمكنها تسهيل مهمه النظر فى أدب نجيب محفوظ والوصول إلى دقائقه ، وتصبح الرؤية إليه ليست محصورة فى المسار التاريخى ، ولكن فى تمثل الأرضية الفكرية التى سار عليها ، والتى تجاورت فى هذه المراحل كلها ، وإذا كانت القضية الاجتماعية كانت الابرز والأوضح فى الشطر الكبير من مسيرته الفنية ، فإن الوجه الآخر والمكمل والمتعلق بالقضية الميتافيزيقية كان متواجداً يتوارى قليلاً ولكنه لا يتلاشى ، ويطل برأسه وهو غارق فى خضم الواقع .

ثمة تقسيمات معروفة حددها الناظرون فى أدب نجيب محفوظ ، فميزوا بين محطات ذات خطوط واضحة ، وهذه التقسيمات كانت تلاحظ أنه بدأ كتابته الروائية من استيحاء التاريخ ، فكانت رواياته : عبث الأقدار ــ رادوبيس ــ كفاح طيبة ، وحولها بعض قصص المجموعة الأولى : « همس الجنون » . وهذا الروايات كانت تستحضر التاريخ القديم لتأكيد الشعور الوطنى ، وتدعو للحرص على الروح العامة .

الواقعية .. كموضوع واطار

وينتقل من الجو التاريخى إلى الواقع فى صورته المباشرة وتبدأ مرحلة الواقعية موضوعاً واطاراً فقد كانت أولى روايات هذه المرحلة (القاهرة الجديدة) عام ١٩٤٥ وفيها يقدم ثلاثة من الجيل الجديد ، وهم من الطبقة الوسطى التى أخذت تبحث لها عن طريق ، وهم لا يواجهون المحتل فقط ولكنهم يقدمون طبقة إجتماعية ازاء طبقة ويحملون معهم فكرة النضال الاجتماعى والسياسى ، فتواجه **المتقابلون** فكراً الاشتراكى والإسلامى ــ ومن حولهم نلمح المتساقطين بحكم الوضع الإجتماعى المعقد . فى « خان الخليلى » (١٩٤٦) يركز عدسه الرؤية مختارا من المدينة الكبيرة احد اشهر احيائها القديمة ، ومن نماذجها أحمد عاكف ابن الطبقة الوسطى ، الموظف الذى سحقه واقع المدينة الكبرى ، فلاذ بالحى الشعبى ، وهناك يحب فتاة ولكن انطوائيته تجعله لا يخرج عن حيز السلبية .

ضاق المكان واتسعت الرؤية :

وفى (زقاق المدق) ١٩٤٧ تبرز لنا الطبقة الشعبية ، يلقى نظره على مجتمع زقاق كامل ، لقد ضاق المكان واتسعت الرؤية وكبرت دائرة الشخصيات لتشمل سكان هذا الزقاق الذى كان يضج بحياته الخاصة ، حياة تتصل بجذور الحياة الشاملة ، وتحتفظ ــ إلى ذلك ــ بقدر من اسرار العالم المنطوى من خلاله يقدم العالم الراحل الذى غربت شمسه وهو يواجه العالم الجديد الذى كان يبدو ايضاً فى أبشع صورة ، ففى الخارج الحرب والاحتلال والفساد ، ولكن الزقاق فى داخله يجمع عناصر الهدم وبعض اشارات البناء ، والصراع على أشده .

ويختتم هذا الخط بالثلاثية : بين القصرين ــ قصر الشوق ــ السكرية (١٩٥٦ ــ ١٩٥٨) وتمثل لنا قدرته على تقديم التنوع والتناسق والشمول فى الحدث والشخصية وسط زمن متعدد الدلالة والأشكال ، فالرواية تعرض لثلاث مراحل من حياة اسره أحمد عبد الجواد التاجر بالنحاسين ، تقدمها لنا أصلاً وفرعاً وعلاقات ، وما مر بها من أحداث وشخصيات وامتدت زمناً حتى غطت ما يقارب ثلث قرن .

غطى زمن القسم الأول ــ بين القصرين ــ الفترة من ١٩١٧ ــ ١٩١٩ وفيها تبدو الأسرة وهى تعيش الماضى بقيمة السلبية والايجابية ، فالعلاقة بالماضى تقوم على أساس سيطرة الأب الذى يمسك بحرفية التقاليد لأهل بيته ، ولكنه فى الوقت نفسه يعيش انقساماً داخلياً . وفى « قصر الشوق » متابعة للجيل الثانى ، حيث تبرز شخصية الابناء بوضوح وخاصة كمال ، إنه جيل متوتر وقلق لا يملك الثبات والتوازن الذى تحلى به الجيل السابق .

ويأتى الثبات والوضوح ، أو على الأقل تبرز بعض الطرق الواضحة مع الجيل الثالث فى (السكرية) ، لقد تحرر هذا الجيل من سيطره الماضى ، وتجاوز القلق الفكرى والتذبذب الاجتماعى . كانت الثلاثية تاريخاً فى الرواية والرواية أصبحت تاريخاً .

نقله جديدة :ـ

وبعد الثلاثية توقف فترة ، ثم بدأ الانطلاقه التالية التى لم تتوقف إلى يومنا هذا ، وفيها دفع إلى السطح الجانب الآخر المكمل للقضية العامة التى ظلت ترافقه وتساكنه ، فإذا كانت الروايات السابقة قد طرحت الموضوع الاجتماعى فإن ما لحقها يستكمله بالمشكلة الميتافيزيقية ــ إن الفكر الذى تشكل مع دارس الفلسفة يبرز بوضوح ممتزجاً ومقدماً وجهاً من وجوه الصراع الانسانى .

إن رواية (أولاد حارتنا) ١٩٥٩ مثلت انعطافه فى طريقة المعالجة ، وفى الزاوية التى التقطها الكاتب فتكون محملاً لروايته ، لقد عاد مرة أخرى إلى التاريخ ولكنه تجاوز الجو المعهود للروايات التاريخية ، لقد التقط رؤية التاريخ والمساحة الكبيرة التى تمنحها له ومزجها بنكهة الواقع ، فاستعار جو الحارة جاعلا منها مستودعاً واطارا لمستوى العرض التاريخى . لقد حاول نجيب محفوظ فى هذه الرواية الكبير ، أن يجسد هذه الرحلة الشاقة التى خاضتها البشرية وهى لم تكن رحلة تتحدث عن الماضى ، لأن الحوار حول القيم والعلم أصل من أصول الثقافة المعاصرة ، لقد جسد تصوره من خلال هذه القضية ، وكانت المأساة الكبرى أن الانسان الحديث قد خرج بمشكلة كبرى ، هى تلك التى سيتمثلها ويتابعها بنضج فى أعماله التالية .

واقعية جديدة :

كان لبروز وسيطرة (الفكرة) وتجوهرها لتكون المحور الأساسى فى هذه المرحلة أثره الواضح على طبيعة التناول الفنى ، فقد ادخلت فى واقعيته سمات جديدة تعتمد على الرمز والاختزال وحذف التفاصيل الدقيقة مع الالحاح على جانب واحد فى الشخصية ، وجعلها مسيطرة على الجو الهام .

وعندما يتنازع الحادثة أكثر من شخص واحد يقدمها لنا من خلال رؤية كل واحد منهم كما فعل فى (ميرامار) التى روى حدثها الواحد اربعة اشخاص .

إن هذه هى الواقعية الجديدة التى أدركت كلية الفكرة عند الشخصية الانسانية ولم تعد نموذجا أو نمطا تُحقق فيه صفات الأخرى ، فقد هضمت هذه الواقعية التيارات الأدبية الحديثة ومزجت الواقع بالرمز واستخدمت اللغة التعبير ، تلك اللغة التى تصل إلى حد الصوفية .

انقطاع السلسلة :

وقدّر لهذه المرحلة المتماسكة أن تنقطع سلسلتها ، ففى سنة ١٩٦٧ اهتزت الأمة كلها ، فمن الطبيعى ان يهتز معها هذا الخط . فالأعمال التى أعقبت النكسة وخاصة المجموعات القصصية : (تحت المظلة) و (حكاية بلا بداية ولا نهاية) و (شهر العسل) جاءت لتقدم لنا عالما محدداللغة واضحة ، ولكنها غير مفهومة ، إنه قد يعود إلى بعض قضاياه الاجتماعية والفكرية السابقة ، ولكن من خلال هذا العالم المرتبك ، لقد اختفت عبارات الشرح والتعليق وحل محلها الحوار ، بل وصل فيها إلى كتابة الشكل المسرحى ، وكأن المؤلف يشعرنا أن حاجة ملحة تدعو إلى المكاشفة .

ولعل أهم ما يميز هذه الرحلة أنه قدم فيها قمته الثالثة (ملحمة الحرافيش) ١٩٧٧ إنها عودة إلى جو الحارة الممتزج بالتاريخ يطل علينا من جديد بعالم (أولاد حارتنا) ، فالروايتان تحكيان قصة الأبناء الذين تشتت بهم السبل وإذا كانت (أولاد حارتنا) نلمح فيها بوضوح تطور الفكرة الدينية ، فإن (الحرافيش) تستكمل هذا مركزة على تقلبات الانسان فى الحياة ، وصراعه مع القوة والبطش ، وتطلعه إلى العدل والسعادة معتمداً فى هذا على افكارة النافعة منه .

هذه أطراف من رحلة عظيمة ، تتابعت مراحلها التى نجد من اللازم التأكيد على أنها لم تكن حلقات تتواصل فيما بينها تواصل تلامس أو مجاورة أوان بعضها يُسلم إلى الآخر ، ولكنها تتداخل وتتمازج لأنها خصائص وتوجيهات بدأت معه ونمت ونضجت فقدمت لنا نظره شاملة ومتكاملة ◆

مجلة « العربى » ــ يناير ١٩٨٩

قراءة في عقل ووجدان أكاديمية جونكو

اعداد : م . ق

فيم يفكر اعضاء أكاديمية جونكور الأدبية ؟

هذا هو عنوان الاستطلاع الذي أجرته مجلة لوموان يوم السابع من نوفمبر ١٩٨٨ . اى قبل اعلان اسم الفائز بجائزة جونكور بسبعة أيام . وهي أهم جائزة ادبية تمنح في الأدب الأوروبي الحديث منذ خمسة وثمانين عاما . كما أنها الجائزة الأدبية الثانية في العالم بعد جائزة نوبل . لكنها تفتقد أهميتها خارج حدود الأدب الفرنسي لأنها في المقام الأول مصنوعة من أجل الأدب المكتوب بالفرنسية .

وأكاديمية جونكور هي أحدى الأكاديميات الأدبية التي تتمتع بتقاليد صارمة مما اكسبها احتراما وأهمية . حيث يتكون مجلس ادارتها من عشرة ادباء . يختارون سنويا اسماء الروايات المرشحة لنيل جائزتهم . وفي يوم الاقتراع في النصف الثاني من نوفمبر ، يجلسون لاختيار الرواية الفائزة . وذلك من خلال ست روايات يتم تصفيتها عند الاقتراع على اسم الرواية الفائزة .

وتجيء أهمية هذا الاستطلاع الأدبي ، ليس في أنه استطاع أن يعرف القارىء باسم الفائز بالجائزة قبل اعلانه باسبوع . بل لأنه قراءة في عقل الاكاديمية من خلال اجابات رد عليها اعضاء مجلس ادارة هذه الأكاديمية .

وقد انحصرت الاسئلة في الاتجاهات الثمانية الأتية :

١ ــ هل تحس ان لك انتماء أدبيا ؟

٢ ــ ما هي الظروف والملابسات ، التي جعلت منك كاتبا ؟

٣ ــ من هو الكاتب الذي أثر عليك ؟

٤ ــ ما هو أكثر كتبك مبيعا ؟

٥ ــ من هو كاتبك المفضل لنيل جائزة جونكر القادمة ؟

٦ ــ في السنوات العشر الماضية ، من هو الكاتب الذي فاز به ويستحق أن تزهو به ؟

٧ ــ اى الروايات التي صدرت أخيرا أقرب اليك ؟

٨ ــ مارايك في الموسم الثقافي الجديد لعام ١٩٨٨ .

وقبل أن نعرف كيف أجاب أعضاء الأكاديمية ، يهمنا أن نقدم الأدباء العشرة الذين يكونون ادارة الاكاديمية . فمن بين الأعضاء العشرة هناك كاتبتان . احداهما مشهورة خارج فرنسا هي فرانسواز مالية جوريس المولودة في مدينة آنفر عام ١٩٣٠ . وهي ابنة وزير عدل بلجيكي سابق . وقد بدأت حياتها الأدبية بفضيحة من خلال كتاب عن علاقات السحاق بين النساء . ويتسم أو بها بأنه يمزج الواقعية بالتفاول . ولها العديد من الروايات ونالت عن احداها « امبراطورية السماء » جائزة فيمينا عام ١٩٥٨ . وأصبحت عضوا في مجلس ادارة جونكور عام ١٩٧٣ .

أما الكاتبة الثانية ، فهي أدموند شارل رو . مولودة في عام ١٩٢٠ . ولم تبدأ حياتها الأدبية سوى عام ١٩٦٦ حين نشرت روايتها « انثى بالبرمبون » التي نالت عنها جائزة جونكور في نفس العام .

أما الأدباء الثمانية من الرجال ، فهناك ايضا أدباء معروفون . وآخرون أقل شهرة . ونعني بالشهرة هنا حركة الترجمة الخاصة بهم خارج فرنسا . فجميعهم لم تترجم أعمالهم إلى اللغة العربية ، فمثلا ، عدا ميشيل تورنيه وايما نويل روبلس . فهذا الأخير معروف لدينا من خلال مسرحية « ثمن الحرية » ، وولد في مدينة وهران الجزائرية عام ١٩١٤ . ونال جائزة فيمينا عام ١٩٤٨ عن روايته « اهالي المدينة » ارتبط بالأدباء الفرنسيين الذين ولدوا في الجزائر وعرفوا تحت اسم « الاقدام السوداء » مثل البير كامي وماري كاردينال . أما ميشيل تورنيه فقد ترجمت له في العام الماضي ـ سلسلة الرواية العالمية رواية « حدود الباسفيك » . ونال جائزة جونكور عن روايته « ملك النباتات المائية » ، وانضم إلى أكاديمية جونكور في عام ١٩٧٢ .

وقد ولد فرانسو نورسييه في عام ١٩٢٧ . ومن أشهر رواياته « حكاية فرنسية » عام ١٩٦٦ و « الهدنة » التي نالت جائزة فيمينا عام ١٩٧٠ . والتحق بأكاديمية جونكور عام ١٩٧٧ . ثم أصبح سكرتيرها والعام الذي يعين اسم الفائز على الصحافة منذ عام ١٩٨٣ .

أما روبير بساباتيه فهو من مواليد عام ١٩٢٣ . دخل حياة الأدب وهو في السادسة والأربعين من خلال روايته « عود الثقاب السويدي » . ومن أهم كتبه « تاريخ الشعر الفرنسي » الذي صدر في تسعة أجزاء .

ومن الكتاب الأقل شهرة هناك اندريه ستيل ، وجان كايرول ، ولكن هيرفيه بازان يتولى رئاسة الاكاديمية منذ عشر سنوات . وهو كاتب غزير الانتاج . وينتمي إلى اسرة انجبت كبار الأدباء مثل عمه رينيه بازان عضو الاكاديمية الفرنسية ، نشر روايته الأولى « الافعى في قبضة اليد » ومن أهم رواياته « نيران لمحمد نيرانا أخرى » التي تدور أحداثها في أمريكا اللاتينية .

وكما نرى فإن كل أعضاء أكاديمية جونكور من الروائيين المبدعين . وليس من بينهم ناقد واحد . مثلما يحدث في الاكاديميات الأخرى . ويهمنا الأن أن نرى اجابات هؤلاء الأدباء على الاسئلة التي طرحتها عليهم مجلة لوبوان . وقد تباينت

الاجابات حول السؤال الأول حول احساس أى من هؤلاء الكتاب عن انتماءاتهم الأدبية . حيث قال بازان أنه يحس أنه ينتمى فى المقام الأول إلى أكاديمية جونكور . أما دانييل بولانجيه وجان كايرول ، وروبليس فقد نقرا أنهم ينتمون إلى اتجاه أدبى . إلا أن فرانسواز جوريس ، واندريه ستيل قد ذكر أن لهما انتماء أدبى . بينما اتفق تورنيه مع بازان فى أنه ينتمى إلى جونكور . الاكاديمية والجذور . تلك الجذور التى اسسها الاخوان جونكور فى أواخر القرن التاسع عشر . وكان أول عضو فيها اميل زولاوجى دى موباسان وايفان تورجنيف والفونس دوريه .

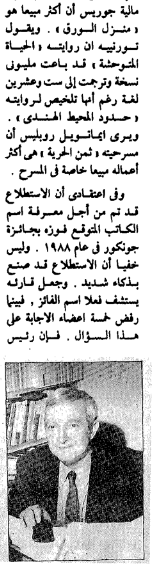


أما السؤالان الثانى والثالث حول الظروف التى صنعت من كل هذه الاسماء كتابا : من هو الكاتب الذى أثر عليه . حيث جاء أسماء كتاب القرن التاسع عشر فى المقدمة مثل جوستاف فلوبير وستندال وتولستوى وبلزاك . أما أكثر الأدباء فقد أتفقوا على أسماء بعينها من القرن العشرين مثل أندريه جيد ولوى اراجون وجان جيراردوا والبير كامى وبول موران . والملاحظ أن أغلب هذه الاسماء فرنسية الجنسية .

وفيما يتعلق بشأن التحول فى حياة الكاتب . فقد اعترف الكثيرون أن سنوات الحرب العالمية الثانية لعبت دوراً فى حياة كل منهم . وانهم ابدعوا أدبهم حين وقعت باريس تحت الاحتلال الفرنسى .

ويقول هيرفيه بازان أن أكثر رواياته مبيعا هى كتابة الأول « الأفعى فى قبضة اليد » الذى ترجم إلى أربع وثلاثين لغة . وكان أكثر كتب بولانجية مبيعا هو « اضرب بالكرباج ، ياعربجى » . وباع كتاب « عود الثقاب السويدى » لروبير ساباتيه أعلى مبيعات الكتب . أما أقل هذه الكتب مبيعة فهو « الامارة » وهو عبارة عن دراسة حول الشعر . واكدت فرانسواز مالية جوريس أن أكثر مبيعا هو « منزل الورق » . ويقول تورنييه ان روايته « الحياة المتوحشة » قد باعت مليونى نسخة وترجمت إلى ست وعشرين لغة رغم أنها تلخيص لروايته « حدود المحيط الهندى » . ويرى ايمانويل روبليس أن مسرحيته « ثمن الحرية » هى أكثر أعماله مبيعا خاصة فى المسرح .

وفى اعتقادى أن الاستطلاع قد تم من أجل معرفة اسم الكاتب المتوقع فوزه بجائزة جونكور فى عام ١٩٨٨ . وليس خفيا أن الاستطلاع قد صنع بذكاء شديد . وجعل قارئه يستشف فعلا اسم الفائز , فبينما رفض خمسة اعضاء الاجابة على هذا السؤال . فإن رئيس



Jean Cayrol

الاكاديمية ، وهو صاحب صوتين عادة عن الاقتراع ، فقد رشح روايتين هما « المعرض الاستعمارى » لاريك أورسنا . ثم « آخر أيام بودلير » لبرنار هنرى ليفى . وأكد تورنييه أنه يفضل ايضا رواية اورسنا مع روايات أخرى مثل « محطة فانسى » لفرانسوا اوليفيه روسو . وهو كاتب جديد ينشر لاول مرة . بينما اضاف اندريه ستيل رواية أخرى هى « شجرة على النهر » لبسور جونيو .

وعن الكتاب المفضل والفائز بجائزة جونكور خلال النسوات العشر الماضية ، اتفقت معظم الآراء على رواية « ليلة القدر » من تأليف الطاهر بن جلون . ثم جاء كل من دومنيك فرنانديز ومرجريت دوراس فى المقام التالى بروايات مثل « بين يدى الملاك » و « العاشق » . أما باتريك موديانو صاحب رواية « شارع الحوانيت المعتمة » ، فقد حصل على أصوات أقل .

وقد تباينت بعض الاجابات فيما يتعلق بهذا السؤال . فمن أديب يرى أن اختار الأدباء الفائزين ليس سوى عملية وظيفة روتينة أصبحت متشابهة . بينما يعلن كاتب آخر أنه غير فخور بالمرة لهذه الاختيارات التى تمت .

وكما اشرنا ، فإن الهدف الاساسى من هذا الاستطلاع هو معرفة اسم الفائز قبل أن يجتمع اعضاء اكاديمية . وقد حاول الاستطلاع ايضا معرفة اسم الرواية الفائزة مجدداً من خلال السؤال السابع : « اى الروايات التى صدرت أخيرا أقرب اليك ؟ » . وقد أدرك البعض خبث السؤال فرفض الاجابة عليه . بينما رعح البعض الآخر يرد بسلامة نية دون أن يشير أن هناك تميزاً معينا لرواية عن أخرى أخرى . حيث قام برص مجموعة من الروايات كما فعل فرانسو نورسييه حين اختار روايات كل من برنار ليفى وميشيل برودو وروسو وكتاب آخرين .

وبينما رأى البعض أن الموسم الثقافى الجديد لا بأس به . فإن البعض الآخر قد يحلل سمات هذا الموسم حيث شهد ما سمى بالرواية الحرة . ويرى بازان أنه موسم جاد شهد ابداعات جديدة عن حياة كل من بودلير وبوشكين ودراسة عن فردينان سيلين .

ومن خلال اجابة السؤال الأخير تأكد أن اريك اورسنا هو المرشح الأول لنيل جائزة جونكور لعام ١٩٨٨ مع روايته « المعرض الاستعمارى » . وقد تحقق هذا التنبوء بالفعل .

اغتيال نجيب محفوظ

جابى جلا يشمان

يمكننى المسارعة بالقول باختصار : ان ايام نجيب محفوظ الحائز على جائزة نوبل باتت معدودة على صعيد سوق النشر . وذلك مردّه الى اثنين من اشد المتحمسين له فى بلادنا . هما هشام بحرى و أولا ايريكسون ـ بحرى . اللذان ترجما ونشرا من دار الهمبرا للنشر التى يمتلكانها . رواية محفوظ القصيرة ميرامار .

كانت هذه الترجمة فى الحقيقة من الضعف وركاكة اللغة بحيث ان غالبية القراء اخذوا يتشككون فى صحة الاكاديمية السويدية بمنحها الجائزة لنجيب محفوظ .

ومن المعروف ان نجيب محفوظ ليس بكاتب ذى اسلوب أدبى رفيع . غير أن أبداعه فى كتابه الرواية العربية يتميز فى نواح اخرى اكثر من تميز فى الناحية اللغوية او الاسلوب الادبى الجزل . ولو انه لا يفتقر الى الاحساس او التذوق الادبيين . فمن لم يقرأ لنجيب محفوظ سوى ترجمة رواية ميرامار هذه سيلفه التيه بسهولة فيعتقد ان نجيب محفوظ شديد الافتقار الى الاحساس الادبى وينقصه الاسلوب المتين .

ولسوء الحظ فأن عدم سعة معرفتى باللغة العربية لا يؤهلنى للحكم الصحيح على مدى اساءة الترجمة . غير اننى استطيع ان اقرر بأن النص السويدى قد كتب بركاكة وسطحية وبنائية غير متوازنة مليئة بالتعقيدات و التركيبات الغامضة . ويمكننى اقتطاف كثير من أمثلة محرجة من هذا القبيل من كل صفحة تقريباً .

وانى لأتساءل : هل أن رواية ميرامار فى الحقيقة كتبت بلغة تصعب ترجمتها ؟ . فأن نصها لا يشتمل على كثير من المحسنات البلاغية بحيث تصعب ترجمتها للسويدية .

وانى فى العادة كناقدة اغض النظر عن الهنات والهفوات التى قد تعرض لأى عمل قيم ، ولكن عند ما يكون العمل بمستوى هذه الترجمة ارى انه من واجب الناقد ان يسلط الضوء على مواطن الضعف والخطأ . فهذه الترجمة بوضعها الحالى ليست تجعل نوال متعة قراءتها صعب فحسب ، بل تقود الى تيه القارىء الذى يريد الاحساس باسلوب كتابة الحائز على جائزة نوبل لهذه السنة .

واحسب ان الزوجين بحرى قاما بالترجمة تحت وطأة ضيق الوقت ، وانهما قد ارادا ان يطرحا اى انتاج ، بصرف النظر عن الجودة وباقصر وقت ممكن ، لأرواء السوق المتعطشة الى اعمال الكاتب الروائى المصرى غير المعروف بالمرة لغالبية القراء لذلك فمن الواضح انه لم يتوافر لهما الوقت الكافى لأيداع الترجمة لدى محرر كفؤ ليراجعها ، او الطلب من مصحح خبير ان يقوم بتصحيحها .

فهذا الترجمة تشكل بداية فاشلة لترجمات تفترض فيها الجدية والأجادة لروايات نجيب محفوظ . فيجب على هذين المترجمين ودار الهمبرا للنشر ان يبذلا الجهد والوقت اللازمين للوصول الى نتيجة جيدة وامينة عند نشر اى كتاب فذلك امانة فى عنقيهما تجاه المؤلفين والقراء معا ، ولكى يطمئن الجميع الى صدق واصالة الانتاج

ولتكن لهم قدوة دار النشر الانجليزية التى نشرت ترجمة ميرامار لفاطمة موسّان ـ محمود عام ١٩٧٨ ، فقد اضطرت هذه الدار الى الاعتماد على شخصين هما ماجد القمّص وجون رودنباك للقيام بمراجعة الترجمة .

فعلى دار الهمبرا للنشر القيام بنفس العمل بالاعتماد على خبراء لغويين للقيام بمراجعة وتجويد النص قبل نشر طبعة ثانية لو تم ذلك . وعند ذلك فقط اكون على استعداد لنقد هذه الرواية التى ليست اقل اهمية من اخواتها فى الثروة لنجيب محفوظ ◆



عن الصفحة الثقافية ـ جريدة اكسبريس ١٩٨٨/١١/٢٩ تعليق المترجم :

بعد نشر هذه المقالة النقدية لترجمة (ميرامار) المذكورة اعيد نشرها بعد مراجعتها من قبل متخصصين ، عولج فيها ما أشارت اليه هذه المقالة من ملاحظات على بناء الرواية اللغوى والاسلوبى كما اشارت الى ذلك الناقدة سيجريد كاله فى مقالها النقدى فى صحيفة سفينسكا داجبلادت

مدحت العانى

العالم الروائى عند نجيب محفوظ

تأليف إبراهيم فتحى

عرض عبد المجيد شكرى

العالم الروائى عند نجيب محفوظ للناقد إبراهيم فتحى صدر فى طبعته الثانية ولعله أهم ما صدر عن كاتبنا الروائى الكبير نجيب محفوظ . والكتاب يتناول أعماله الروائية تناولا جديدا من خلال رؤية جديدة شاملة تعتبر أضافة واعية متميزة لما صدر من دراسات نقدية لإبداعات نجيب محفوظ ، وتلك حقيقة أود أن أسجلها قبل أن أبدأ عرض ومناقشة هذا الكتاب النقدى الجديد .

● تساؤلات تبحث عن إجابات ●

يبدأ الناقد إبراهيم فتحى دراسته بطرح عدد من التساؤلات فرضت نفسها من بين ثنايا المنهج النقدى الذى إتبعه فى تناوله لأعمال نجيب محفوظ هذه التساؤلات يقول :

○ هل يمكن اعتبار المرحلة الأخيرة من إنتاج نجيب محفوظ من المرحلة الفلسفية أو الفكرية انقاطعاً فى استمرار عالمه القديم؟

○ هل يمكن إعتبار تلك المرحلة من ناحية الرؤية الفكرية والبناء الفنى معا تطورا جديدا يقدم رموزا لمأساة الانسان العامة فى العصر الحديث وشكلا جديدا يخرج بالرواية التقليدية من أزمتها ؟

○ هل كان عالمه القديم تعبيرا عن علاقات راسخة مستقرة من شخصيات ترتدى أخلاقيات أو معالم نفسية محددة بينما عالمه الجديد قد جاء تعبيرا عن وضع إنتقالى جديد يملؤه الصراع والتطفل النفسى ؟

○ هل كان عالمه القديم تعبيرا عن علاقات راسخة مستقرة من شخصيات ترتدى أخلاقيات أو معالم نفسية محددة بينما عالمه الجديد قد جاء تعبيرا عن وضع إنتقالى جديد يملؤه الصراع والتطفل النفسى ؟



وبعد أن طرح الناقد إبراهيم فتحى هذه التساؤلات يبدأ بتقديم عرض سريع وبتركيز واع عميق لما أسماه بعالم نجيب محفوظ القديم ، فهو عالم معظم سكانه من البرجوازية الصغيرة ويزخر بالشخصيات والأنماط والمواقف والآمال والاخفاق والطموح والاختناق ، وعالم البرجوازية الصغيرة هو عالم الفردية وقد جاءت أعمال نجيب محفوظ حتى الثلاثية مليئة بالصراع بين عالم البرجوازية الصغيرة تلك والعالم الرسمى المكون من السراى والانجليز والباشوات ، لكنه عالم يرتكز على أساس فكرى محدد وقيم محددة ، والحبكة الروائية عنده ، حركة المقدمات لتجنب نتائج وفقا لمقاييس مضمره وما يحدث فى النهاية هو التعقيب الأخلاقى والفكرى على سلوك الشخصيات .



● لماذا أبناء الطبقة البرجوازية الصغيرة ●

وينتقل الناقد إبراهيم فتحى إلى مناقشة قضية إختيار نجيب محفوظ لأبطاله من أبناء الطبقة البرجوازية الصغيرة التى تتطلع إليحقيق مكاسب ذاتية لها تتمثل فى تطلعاتها ، وهل تصلح تلك الطبقة لتمثيل اتجاه ثورى نحو تحقيق الاشتراكية والعدالة الاجتماعية أم كان من الضرورى أن يمثل العمم والفلاحون الفقراء وحدهم هذا الاتجاه الثورى ؟

والناقد إبراهيم يرفض هذه الفكرة ويقول أن افراد البرجوازية الصغيرة يمكن لهم أن يعبروا عن الاتجاه الثورى بطريقة أكثر اكتمالا والمثقفون يستطيعون التعبير عن أكثر أمانى الطبقة العامله تقدما ، كما أنه لا يوجد صراع (نقى) بدون طبقات كاملة التبلور واعية تماما بكل مصالحها ومع ذلكك فنجيب محفوظ لا يصور مأساة البرجوازية الصغيرة ، ورواياته تعكس الايمان بالتقدم كضرورة نابعة من مجرد تعاقب السنين وتحقيقا لمبدأ العدالة المجردة الكامن فى طبيعة العالم نتيجة للعناية الإلهية ، وهو مفهوم يختلف كل الاختلاف عن الحتمية التاريخية القائمة على الصراع الاجتماعى ، كما يسجل الناقد إبراهيم فتحى للكاتب الكبير أنه قام خلال أعماله تلك برفض القيم الاقطاعية وجاءت رواياته زاخرة بالوطنية وكراهية المظاهر الصارخة للعلاقات الرأسمالية ومع ذلك يقول أن كراهية العلاقات البرجوازية لم تستطع الوصول إلى جذور هذه العلاقات وتتجاوز صدورها ، وينتهى ناقدنا إلى القول بأن

كانت المرحلة القديمة تنسج فى صبر شبكة من العلاقات اللاواقعية خلف الاسهاب فى سرد التفصيلات الواقعية ، فالعلاقات السببية المحركة للواقع والمحددة للشخصيات تحتوى على تصورات مثالية عن الإنسان ومكانه فى العالم .

● اكتشاف وسائل جديدة فى التعبير ●

ينتقل الناقد إبراهيم فتحى بعد ذلك إلى مناقشة المرحلة الفكرية الجديدة لنجيب محفوظ ، فقد حدثت تحولات عديدة على الواقع الاجتماعى فى مصر والعالم وكان لابد من وجود متطلبات جديدة لتصوير هذا الواقع وبذلك أختلفت درجة الأهمية لبعض القضايا ومع ذلك تظل الرؤية الفكرية واحدة ، والناقد إبراهيم فتحى يؤكد من البداية أننا نلتقى فى هذه المرحلة أيضا بعالم نجيب محفوظ القديم لكن مع محاولة اكتشاف وسائل جديدة فى التعبير ، لقد أوشك الإنسان على الانتهاء من حل مشاكل الجوع والفقر ليتفرغ لمناقشة المطلق وما وراء الطبقة مزاوجا بين العلم التجريبى والحدس الصوفى ، وقد جاء تناول نجيب محفوظ لكل ذلك فى المرحلة الأخيرة فى الشحاذ .. والطريق .. لكن ليس بعيدا عن درويش زقاق المدق وهو يصرخ :

– ياست الستات ياقاضية الحاجات أما من نهاية ؟

● التقاء العالم القديم والعالم الجديد ●

والعالم القديم والعالم الجديد لدى نجيب محفوظ يلتقيان دائما .. فكرة العدالة والعقاب نجدها فى رصاصات بطل اللص والكلاب التى لا تصيب أحدا لكنها تسبب مصرعه هو ، وبطل الطريق يحكم عليه بالأشغال الشاقة ويطلق الرصاص على الشحاذ ويرغم سرحان البحيرى على الانتحار ، إنه نفس العنف الذى نلمسه فى بداية ونهاية والقاهرة الجديدة بينما نجد « زهرة » فلاحة ميرامار التى تؤمن بالعلم والمساواة والعمل وترفض كل محاولات الطبقات الرجعية للإيقاع بها وتستسلم للاشتراكى الزائف نجد فيها استمرارا لحميدة زقاق المدق المومس التى لفوها بالعلم الأخضر .

● كارثة الفردية والخلاص الفردى ●

ولعل من أهم ما أثاره ناقدنا إبراهيم فتحى وهو بصدد حديثه عن المرحلة الفكرية الجديدة لنجيب محفوظ ما أسماه بكارثة الفردية أو الخلاص الفردى ، إن (زهرة) فى « ميرامار » لم تأت إلى المدينة كعاملة تزدهر مع محاولات الحركة العمالية اكتساب الوعى والتنظيم وتحقيق الأهداف لكنها جاءت تبحث عن الخلاص الفردى وتأمل فى إمتلاك مشغل للخياطة ، أنه الوجه القديم الكئيب ممثلاً فى شحاذ ضائع ضال أو لص تطارده الكلاب .. أو ابن يريد أن ينجب أبا خرافيا ، أنهم جميعا يتساوون فى فرديتهم ومصيرهم الحتمى مع تلك التى تؤمن بالعمل والمشاركة

والحب فى الطريق ثم تفقد قلبها ، ومع « زهرة ميرامار » و « بثينة » فى « الشحاذ » .

● مفارقات صارخة ●

وبعد أن يناقش الناقد إبراهيم فتحى بعض ملامح الاتجاهات الجديدة فى الرواية الغربية الحديثة والنزعة إلى بروزها كرواية أفكار أو رواية أشياء يعود إلى الحديث عما أسماه بالمفارقات الصارخة فى المرحلة الجديدة عند نجيب محفوظ ، ففى بعض رواياته نجد المغامرة العقلية تطمس ملامح الشخصية معتمدا على مستوى فكرى رمزى لا يمد كثيرا عن الجدول الفكرى لعالم نجيب محفوظ القديم ، هناك مقولات فكرية ، وهناك أيضا حكاية يمكن روايتها تحدث لشخصيات محددة ، والاعجاز هنا فى مقدرة نجيب محفوظ الفنية وبراعته الروائية المذهلة فى خلق حركة الحياة .

● وضوح الرمز الفكرى ●

وتحت عنوان الرموز الفكرية ومفارقات التكنيك ، وانطلاقا من اعتبار المرحلة الأخيرة من إبداع نجيب محفوظ مرحلة فلسفية أو فكرية يتحدث ناقدنا إبراهيم فتحى عن تلك الرموز التى برزت فى تلك المرحلة . وهو هنا يترك نجيب محفوظ نفسه يتحدث فيقول :

ـ حين بدأت الأفكار والاحساس بها يشغلنى لم تعد البيئة هنا ولا الأشخاص ولا الأحداث مطلوبة لذاتها والشخصية صارت أقرب إلى الرمز أو النموذج . والبيئة لم تعد تعرض بتفاصيلها ، بل صارت أشبه بالديكور الحديث والأحداث يعتمد اختيارها على بلورة الأفكار الرئيسية .

إن ما ذكره نجيب محفوظ ينطبق بالضرورة على ابداعات تلك المرحلة حيث وضوح الرمز الفكرى ، فالرواية كما يقول الكتاب تستطيع اختراق الحاضر الطافى فوق السطح لتعبر عن السمات التاريخية والفكرية النموذجية من خلال الملامح النفسية الخاصة ، فترى الدلالات الرمزية متفجرة خلال تراكم المشاعر والوقائع الجزئية والفردية فى تنوعها وامتلائها بالتناقضات لتقدم صدقا أكثر اكتمالا من أنصاف الحقائق التى يرويها شاهد العيان .

وحول الرمز الفكرى والواقع الإنسانى يقول الناقد إبراهيم فتحى أيضا إن المسافة بين الظاهر المرئى فى تحققه الجزئى العرضى وبين الجوهر الحقيقى فى كليته الضرورية هى مملكة الاكتشاف الخاصة بالفنان ، وهو يؤكد أن نجيب محفوظ لم يغفل الجوانب الشخصية والنفسية للصراع الفكرى والاجتماعى كما يصور جمال الحياة الفكرية فى واقع الحياة وفى عقول الشخصيات ومع ذلك فإننا قد نجد الشخصيات والأحداث عاجزة عن أن تستوعب الدلالة الرمزية أو تمتص القضية الفلسفية وتذيبها فى كيانها وهو يقدم شخصية عامر وجدى ورواية « ميرامار » كمثل تطبيقى على ذلك .

● المونولوج الداخلى كأداة فنية ●

وينتقل الناقد إبراهيم فتحى بعد ذلك إلى مناقشة المونولوج الداخلى كأداة فنية يستخدمها نجيب محفوظ فى رواية « ميرامار » وغيرها من روايات المرحلة الجديدة من زاوية العلاقة بين التأملات الفكرية للمؤلف وتدفق تيار الشعور عند الشخصية ، فنجيب محفوظ يوظف المونولوج الداخلى لابراز قضايا الواقع ، والمدرسة الواقعية الاشتراكية لم ترفض المونولوج الداخلى واعتبرته اسهاما حقيقيا يجعلنا نحس بوقع العالم ومذاقه بالنسبة لمشاعر « الأنا » ومدركاتها ، وقد استخدم نجيب محفوظ المونولوج الداخلى بمهارة جعلته يقوم بالبرهنة على أفكاره .

● الحياة والموت والمطلق ●

وفى دراسته المتأنية الدقيقة لأغوار المحتوى الفكرى للمرحلة الفلسفية الأخيرة لإبداعات نجيب محفوظ ، يتحدث الناقد إبراهيم فتحى عن الحياة والموت والمطلق ، الحياة ليست مادة لكنها تركيب غامض يسيطر على المادة وتدفقها فى طريق التطور ، ومن واجبنا أن نعمل على تحقيق اداة الحياة ممثلة فى تطورها نحو المثل الأعلى ، وهى التى تصنع التاريخ الانسانى ووراء قيم التقدم والعدالة والمعرفة ، وارادة الحياة لا تعبأ بالإنسان كفرد بل هى تستخدمه وتسحقه من أجل التطور فإن ملايين الضحايا المجهولين منذ عهد القرد قد رفعوا الإنسان إلى مرتبة سامية « الشحاذ » .

والتطور الاجتماعى يرجع إلى الغايات والأهداف والمثل التى تجسدها الطبقات والأفراد وتعبر عنها ، لكن ارادة الحياة تصطدم بما يعترض سبيلها فى قسوة دامية ، فى جبرية مثالية صارمة تعبث بالأفراد وتقديراتهم وخططهم « فالحياة مجساة والدنيا مسرح ممل » ـ خان الخليلى ـ « مبدأ العدالة يتحقق بأن يظلم الداعين إليه أبشع أنواع الظلم كأنه لعنة » ـ السمان والخريف .

● الضرورة فى عالم نجيب محفوظ ●

وعن الجبرية والمثالية وتراكم المصادفات يقول الناقد إبراهيم فتحى إن بعض النقاد لا يفرقون بين المادية التاريخية والجبرية المثالية فيما يتعلق بنجيب محفوظ ، وغابت عن هؤلاء أن الضرورة فى عالم نجيب محفوظ ليست ما هو محتم الحدوث ـ وإن لم يكن قد حدث بالفعل نتيجة للارتباطات الداخلية والتناقضات الرئيسية التى تشكل الطبيعة الجوهرية للظاهرة الاجتماعية ، ولكنها تقف عندما ينبغى حدوثه بالفعل ـ نتيجة للقيم والمثل والمبادىء المتضمنة فى ارادة الحياة ـ والمصادفات ليست الشكل الخارجى الذى تعبر به الضرورة التى تحدد الاتجاه الرئيسى العام لتطور الظاهرة الاجتماعية عن نفسها فى الفردى والجزئى والعرضى بل تعبر عن مأساة الإنسان الفردى فى الكون .

● الموت كنهاية حتمية ●

والمصير الإنسانى الفردى فى عالم نجيب محفوظ ، مجرد ارادة للحياة عن النوع ، وهكذا نجد المصادفات العديدة التى لا تخلو منها رواية من رواياته طريقا لاعطاء معنى من الضرورة للعلاقات بين البشر والأشياء ، وتلك هى طبيعة العالم ، والانسان جزء من لغة الوجود والمأساة الوجودية .

كما يتحدث ناقدنا ابراهيم فتحى عن الموت كنهاية حتمية مأساوية لوجود الانسان ، فتلك الظاهرة تمتلىء بها روايات نجيب محفوظ ، وعندها يفقد كل شىء معناه ، ويسيطر العبث على معنى الوجود ، وهو يبرز بشاعة الموت حيث يضمحل الجسد ويتقد وتأكله الديدان ، كما يبرز فى نفس الوقت بشاعة الحياة فى ناحية أخرى ممثلة فى المرأة الجميلة التى يشتهيها الذكور ، إنها ليست إلا فضلات قذرة تحشو الأمعاء وبولا يملأ المثانة وافرازات كريهة يفرزها المهبل وعرقا لزجا يتصبب من الابطين . . . وهنا يقول الناقد ابراهيم فتحى إن من الواضح أن روايات نجيب محفوظ لا تتضمن أى احتفاء بهذا بهذا التحليل لمركبات جسم الانسان وتقف عند محتويات الاحساس والشعور التى تبعثها الغرائز دون أن تأبه بشروطها الجسيمة . لكننا نجد تلك الروايات تتحدث عن كل ذلك عند ابراز بشاعة النهاية الجسدية للانسان ، وعندما نتجنب الغيبية فى حقيقة الموت نجد أن الحياة

الفردية ظاهرة حضارية وليست حادثة طبيعية ، إنها تكتسب نوعيتها من الفاعلية الخلاقة للفرد وهو يسهم فى تشكيل التراث الاجتماعى بكل جوانبه ، ونهاية تلك الحياة الفردية فى مستواها الاجتماعى بالموت لا يمكن أن تستوعبها فكرة التحلل والاضمحلال الفسيولوجية ، وارادة الحياة هى التى تجعلنا نتشبث بها « والمطلق فى عالم نجيب محفوظ هو بداية إرادة الحياة ، هو اليقين بلا جدل أو منطق ، أنفاس المجهول وهمسات السر » . « الحقيقة المطلقة فى روعتها المنيعة مفارقة للعالم المادى ومدفوعة ومتسلطة عليه ، تدعونا إلى العلم ولا يحيط بها العلم ، ولا تنكشف فى الخلوة المنعزلة بل فى المشاركة ، وتتأبى على التنسك والعزوف عن العالم » .

● مفهوم الليبرالية ●

وينتقل ناقدنا ابراهيم فتحى بنا إلى الحديث عن « الليبرالية » فى العالم الروائى لنجيب محفوظ ، فهى قد عجزت عن تشكيل الماضى وفقاً لأهدافها مثلما عجزت « الماركسية » عن إعادة تشكيل الحاضر . والليبرالية فى روايات نجيب محفوظ تتطلع إلى الاستقلال وثورة ١٩١٩ لم تتخط أبدا المطالبة بالملكية الدستورية ، وأبناء تلك الثورة قضوا على روحها بمشاركتهم فى السلطة القديمة والحصول على امتيازات ، ويخلص الناقد ابراهيم فتحى إلى أن القيم الفكرية الليبرالية لم تستند على نماذج لبطل ايجابى يوضع فى مركز الأحداث ، وكان العالم الروائى لنجيب محفوظ قد قطع على نفسه عهدا ألا يضع فى قلبه نماذج للذين يصنعون التاريخ بشكل واع ، ولا جدال فى أن القول بضرورة تصوير البطل الايجابى فى المحل الأول ، ورفض النماذج السلبية أو تصويرها فى الهامش ، دائما قول خاطىء ، ولكن الفرضية العكسية لا تقل خطأ ، وهكذا يخلص الناقد ابراهيم فتحى إلى القول بأن نهاية الليبرالية فى عالم نجيب محفوظ مثل بدايتها تذوب فى الأحداث القائمة .

● رمز مصر والمصريين ●

وتحت عنوان « نجوم فى العلم الأخضر » يتناول الناقد ابراهيم فتحى موضوع الرمز للشعب المصرى فى العالم الروائى لنجيب محفوظ ، فهناك « حميدة » فى « زقاق المدق » التى قال عنها نجيب محفوظ أنه عند كتابة الرواية لم يهدف إلى جعلها رمزا لمصر ذلك راق له بعد ذلك حينما اعتبرها بعض النقاد جديرة بهذا الوصف . . .

وهناك (نور) فى رواية « اللص والكلاب » و(زهرة) فى « ميرامار » أما الشخصية الرابعة كرمز فجاءت رجلا لا امرأة ، إنها شخصية حارس الملذات فى « ثرثرة فوق النيل » ، فهو كما يقول الناقد ابراهيم فتحى رمز حقيقى للمقاومة حيال الموت ، لا يدرى ما عمره ، ولا يعرف من أين جاء ، وليس له أقارب كبقية النماذج النسائية السابقة ، « يخدم فى العوامة » منذ أن جاء إلى مرساها رغم أن الكثير ممن تتابعوا عليها ، بل إنه يقول بزهو « أنا العوامة ، لأننى أنا الحبال والمغناطيس وإذا سهوت عنها يجب لحظة ، غرقت وجرفها التيار » .

● مشكلة الزمن ●

وكان من الضرورى أن يتناول ناقدنا مشكلة الزمن فى المرحلة الفكرية لعالم نجيب محفوظ ، فالمشكلة كما يقول تقع فى مركز ذلك العالم الروائى ، وترتبط ارتباطا وثيقا بأدوات التعبير الجديدة ، ونحن نلتقى به متخذا شكله التاريخى من خلال التجربة الفردية ، لكنه لا يجد نماذج القوى المحركة الرئيسية اجتماعيا وفكريا فى مركز الصدارة ، بل هى تسكن دائما فى أطراف العالم الروائى الغائبة ، وقد تومىء الصورة التى يرسمها ذلك العالم لواقع فترة الانتقال إلى الملامح الحقيقية للفترة عن طريق مقابلتها ببعض الظلال الهائمة والانحناءات الضالة .

وقد عقد الناقد ابراهيم فتحى مقارنة ذكية واعية بين مشكلة الزمن فى الفترات الانتقالية لدى نجيب محفوظ فى « ميرامار » وبين رباعية (دريل) . . رباعية الاسكندرية ، فهناك جانب من جوانب التشابه بينهما ، لكن هناك اختلافا فى منهج الرؤية الفكرية عند (دريل) ونجيب محفوظ ، لأن الزمان الموضوعى عند نجيب محفوظ ليس وهما بل هو عنصر درامى يحدد اتجاه الأحداث ، ومع ذلك فكثيرا ما نصطدم بشخصيات تصلح لمواصلة الحياة فى العالمين الروائيين المختلفين عند (دريل) ونجيب محفوظ مثل (حسنى علام) فى « ميرامار » فهو كبعض أبطال (دريل) يمارس الرغبة فى النجاة من العاصفة باحكام اغلاق نوافذ السيارة .

● بعض الاتجاهات الحديثة فى الرواية ●

ومن خلال مناقشة الناقد ابراهيم فتحى لموضوع البناء الروائى ومشكلة الزمن ، نجده يتحدث عن بعض الاتجاهات الحديثة فى الرواية والتى ترى أن العالم اليوم غير العالم الذى كانت تصوره الرواية التقليدية ، ولذلك فقد انتهى دور الرواية التقليدى وأصبح على الرواية أن تكتشف وسائل تجريبيه جديدة . . .

إن المونولوج الداخلى فى الحاضر المستمر هو زمان جزئى لا يدعى لنفسه اكتمالا نهائيا ويستطيع أن يسمح بعكس اتجاه الزمن وتداخل الأزمنة ونجيب محفوظ مولع بذلك إلى أبعد الحدود ، كما أن (روب جرييه) يرى أن الزمن التاريخى قد مات ، وماتت معه الرواية التقليدية ، وهو يدعونا إلى أن نتجه إلى الأشياء والقاء نظرة « عذراء » على العالم والارتكاز على الاسهاب فى الأوصاف البصرية التى تحدد أوضاع الأشياء كوجود مصمت بلا دلالات تضيفها عليها الذات .

ونحن نجد كما يقول ناقدنا ابراهيم فتحى أوصافا تفصيلية يمكن أن تمت إلى هذا الاتجاه فى « ثرثرة فوق النيل » . وهناك أيضا (ناتالى ساروت) الذى يرى أن الوسيلة الجديدة تكمن فى تقديم الانتسياءات النفسية المنفصلة باقتطاع شريحة من الاحساس باعتبارها كتلة من الذوات النفسية المتداخلة فى نسيج متصل مرتعش الخيوط ، ومحاولة تصوير أدق الاختلاجات فى ذلك المجال من الومضات والبقع ، وهذا ما نجده فى رواية (الشحاذ) وفى « ميرامار » ، تتشابك الخيوط التاريخية وتتقاطع فى فترة الانتقال ، فكل جزء من القصص الأربع تبدو منفصلة نجده مرتبطا بالأجزاء المقابلة فى القصص الأخرى ويستمد منها كيانه ومعناه ، ويمكننا استخلاص معنى موحد يكمن وراء حياة الشخصيات الأربع المنفصلة .

● انحسار الرواية التقليدية ●

يقول الناقد ابراهيم فتحى ردا على سؤال يطرحه هو نفسه :

ـ على أى أساس نبنى المعنى ؟

يقول إن روايات المرحلة الفكرية عند نجيب محفوظ تفترض أن الأسس الراسخة التى استقرت عليها القيم فى الماضى قد ذهبت إلى غير رجعه وذهبت معها الرواية التقليدية .

وعن معنى الوجود يرى ناقدنا أن العالم الروائى عند نجيب محفوظ يضع أمام النزعة التجريبية صورة الطفل الذى يلهو ممتطيا حصانا خشبيا ، وهو يعتقد أنه يمتطى حصانا حقيقيا ، فيما يزال الطريق طويلا ، ولم يكتشف العلم بعد إلا قوانين

اجزاء صغيرة من العالم ، وهكذا نجد (عرفه) فى « اولاد حارتنا » يرى أن العلم قادر على كل شىء ، وأثره لا يمكن محوه . لكننا نجد فى روايات نجيب محفوظ من يناقش حقيقة ما أصاب العالم نتيجة توجيه اكتشافات العلم نحو خدمة الموت والاستغلال . وناقدنا يرى أن الموقف الفكرى فى روايات نجيب محفوظ يعتبر مرادفا للنزعة التجريبية الضيقة القائمة على التخصص الخانق ورفض الاستناد إلى منهج تفسيرى شامل يعمم نتائج العلوم المختلفة الطبيعية والاجتماعية ليصبح أداة للبحث والارتياد وطرح القضايا الكبرى . . . والناقد ابراهيم فتحى يعتبر ذلك الاتجاه مصالحة بين التجربة الجزئية والتحليق التأملى الطليق التى تستهدف اكتشاف معنى الوجود إلى دائرة العلاقات الاجتماعية والشخصية ويتحول إلى السؤال عن معنى الوجود أى عن تبرير له - إلى سؤال أكثر بساطه : كيف نصل إلى السعادة ونحقق ذواتنا ؟ كما أننا نجد تشابها فى (اللص والكلاب) مع الموقف الوجودى لا يتعدى بعض النواحى العرضية الشكلية ، فليست قضية اللص والكلاب فى المحل الأول قضية ذات فردية تبرر وجودها وتخلق نفسها كمشروع بالاختيار « الحر » بين ممكنات ، بل قضية صراع اجتماعى فكرى ، وتحديد موقف بين أطراف المعركة من جانب فرد شكلته الظروف الخاصة بنشأته بحيث أصبح تجسيدا الطرف من هذه المعركة يتبع أسلوبا خاطئا بعد أن اختلطت عليه الأمور ، وهكذا نكتفى أيضا بأشياء فى عالم نجيب محفوظ الروائى تذكرنا بالأدب الوجودى عندما يفتقر الوجود إلى المعنى فى ذهن أبطاله .

● فتح باب الأمل ●

وعن انهيار المعنى الواحد الذى كانت تفرضه البرجوازية الغربية على عالم واحد كانت تخضعه لسيطرتها وبروز مشكلات حادة أمام الثورة الاشتراكية والبناء الاشتراكى من قبيل مشكلات النمو والنضوج ، ليس معناه أن الحيرة والتشابك هما طابع العصر ، وهناك إنسان جديد لم يكتمل تشكيل ملامح وجدانه بعد ، هو المادة الجديدة الفنية للرواية ، وناقدنا يخلص إلى عالم نجيب محفوظ الروائى الذى يقطر أحيانا بالمرارة وتصرخ فيه الأسئلة عن المعنى ، يترك باب الأمل مفتوحا على مصراعيه ، فأبطاله حينها تتوه عقولهم فى ضباب الشك فإن « قلوبهم لا تستطيع أن تتجاهل حياة الشعب » .

● مشكلات المصير الانسانى ●

وعن مشكلات المصير الانسانى ذاته يقول الناقد ابراهيم فتحى ان القضايا الفكرية فى المرحلة الأخيرة من عالم نجيب محفوظ الروائى تدور حول مشكلات المصير الانسانى ، ورواياتها تستهدف فى اكتشاف العلاقات العميقة فى الحياة الاجتماعية التى تحتضن تلك المشكلات ولا تتجاهل أبدا هذه العلاقات ، لكن العلاقات الاجتماعية فى المرحلة الحالية حافلة بالتناقضات المحتومة ، وهى تناقضات تختلف عن تناقضات الأوضاع الانتقالية فى مرحلة الرواية التقليدية عنده . كان الصراع فى المرحلة الأولى بين المجتمع الرسمى العتيق وعالم الفردية القائم بالفعل أما التناقضات فى روايات المرحلة الجديدة فتبرز بين وجوه متآكلة تنتمى إلى العلاقات القديمة وأشكال جديدة لم تتحقق أو يكتمل تحققها بعد ، والتساؤلات التى كانت مضمرة فى روايات المرحلة الأولى ، أصبحت صارخة فى المرحلة الثانية لكننا كما يقول ، نجد فى المرحلة الجديدة الوجه القديم وقد كسته تجاعيد جديدة ، فهناك صلة عميقة بين المرحلتين ، فمنهج الرؤية الفكرية فى المرحلة القديمة تكمل حلقاته المرحلة الثانية ، لكن زاوية الرؤية تظل واحدة لا تتغير ، إلا أنه اتبع أساليب جديدة فى البناء ، ففى رواية « ميرامار » تجربة فريدة ، فهى قد تبدو ممزقة الأوصال بين قصص أربع مستقلة ، لكن بناءها فى الواقع لا يقوم على التسلسل التاريخى للوقائع ، فهناك تداخل متعمق لاشاعة الاضطراب فى اتجاه الزمن وتتابعه واخفاء العلاقات السببية وراء تدفق قد يبدو عرضيا لتيارات الشعور وارتطام الوقائع ، وبناء رواية « ميرامار » يقوم فعلا على تنمية عدة أحداث فى نفس الوقت بادخال شرائح من كل منها فى سياق الآخر .

● قضايا نقدية جديدة ●

لقد خصص ناقدنا إبراهيم فتحى فصلا خاصا من دراسته المتميزة عن العالم الروائى عن نجيب محفوظ لعدد من القضايا النقدية الجديدة وهو يناقش مرحلة ما بعد الثلاثية ، فالأسئلة التى تطرحها نماذج تلك المرحلة أسئلة مغايرة بالضرورة بعد أن تصدعت القيم القديمة ، كما أن السرد الروائى أيضا كان عليه أن يتحدث عن أشكال جديدة للتعبير نظرا لقصور الرواية التقليدية عن التقاط المضمون الجديد ، وهنا يبقى التساؤل حول القضية الفكرية والشكل الروائى . ويقول الناقد إبراهيم فتحى أن النظرة العابرة ترى أن هناك بذورا للاتجاه التجريدى فى أدب نجيب محفوظ بعد الثلاثية ، والنزعة التجريدية لا تقف عند استحداث أساليب جديدة لاكتشاف أعماق الواقع التى تبدو غريبة بالقياس إلى مظهره المألوف ، وتصوير تلك الأعماق ، فلا تجريد فى ذلك ، بل تعميق للواقعية فى ظروف معينة ، وعلى النقيض من ذلك فالأعمال التجريدية لا تتحدث عن شىء ، ولا علاقة لها بما يدور خارجها ، وتنمو مستندة إلى أعمدة الشكل ، منطلقة بقوة أساليب البناء ، وإذا كانت النزعة التجريدية الشكلية تتجه إلى المزيد من انحسار الفن عن مشكلات الوجود ، فإنها تتجه فى روايات نجيب محفوظ إلى ابراز هذه المشكلات ، كما يحاول الشكل الفنى فى روايات نجيب محفوظ أن يتخذ طابعا جديدا لكى يكون قادرا على التعبير عن المضمون الجديد ، والشكل الذى تتخذه ينبع من الوعى الانسانى أساسا وليس اشعاعا من اللاشعور كما يذهب دعاة الحس الشكلى .

● الشكل التقليدى والمادة الجديدة للرواية ●

يتحدث الناقد ابراهيم فتحى عن الشكل التقليدى للرواية باعتباره الشكل الذى يقوم على سيرة حياة شخصية داخل سجل اجتماعى يقدمها راوية يعرف كل الأشياء ويصدر أحكامه القاطعة استنادا إلى القيم الفكرية الراسخة ، وهذا ما نجده بدرجة عالية من النضج عند نجيب محفوظ فى أعماله التى تقف عند الثلاثية ، وكان مضمون هذا الشكل هو واقع البرجوازية الصغيرة فى المدينة فى صراعها اليومى وفى مواجهة العالم الرسمى المتحجر وتسلسلة الطبقى ، الحكم والسراى والباشوات والانجليز ، وراويات تلك المرحلة تكشف الانسان الصغير فى حياته اليومية البسيطة ، ولذلك كانت الواقعية النقدية أقرب الاتجاهات إلى رواياتلك المرحلة ، والقيمة الباقية لواقعية تلك المرحلة هى فى ارتياد آفاق جديدة لفهم الحياة الانسانية عند شريحة اجتماعية هائلة من خلال التفصيلات المسهبة ، ويخلص بنا إلى القول بأن روايات تلك المرحلة تنقد الواقع من زاوية مجافاته للطبيعة الانسانية والعدالة الأخلاقية كمقاييس تجريدية ، ولا نلمح فيها انتقادا من زاوية قوة

اجتماعية جديدة تمهد الأرض لقيم جديدة ومثل عليا جديدة وتصور جديد للحياة الانسانية ، وهذا ما يعيبه ناقدنا على الواقعية النقدية فى هذه المرحلة ، فليست هناك أية بذور للمقاومة أو أى مكان لها داخل نفوس الشخصيات الكثيرة التى تتدهور مسرعة نحو الهاوية مغمضة العينين فى إصرار ، ومع ذلك فناقدنا إبراهيم فتحى يرى أن البرجوازية الصغيرة التى تعمر عالم نجيب محفوظ تلتقى داخلها كل التيارات الاجتماعية وهى فى جملتها طبقة ثورية لا يمكن تجاهلها فى حلف طبقى يضع نهاية للتطفل الاجتماعى ، ولا تخلو من كثير ممن يتبنون موقف الطبقة العاملة ، وهكذا يصل بنا الناقد إبراهيم فتحى إلى القول بأنه إذا كانت الرواية التقليدية قد أسهمت فى خلق عالم الفرد الذى يسحقه التدهور الجديد للعلاقات البرجوازية ، فإن ازدهار شخصية الإنسان وما تطرق من مشكلات فى مناصبة هذا التدهور العداء ، هو المادة الجديدة للرواية .

● امتداد المرحلة التاريخية ●

ويتحدث الناقد إبراهيم فتحى عن روايات نجيب محفوظ التاريخية تحت عنوان « مدخل الرواية التاريخية عند نجيب محفوظ » والتى يقول عنها نجيب محفوظ نفسه إنه يرغب فى كتابه مجموعة من الروايات تتناول تاريخ مصر كاملا بدءا من التاريخ الفرعونى لكنه توقف بعد رواياته الثلاث الأولى : عبث الأقدار ١٩٣٩ ورادوبيس ١٩٤٣ وكفاح طيبة ١٩٤٤ ، وانتقل بعدها إلى الواقع المعاصر . والناقد إبراهيم فتحى يرى أن نجيب محفوظ لم يقدم تاريخا بحتا بل هو قدم دروسا يستخلصها لاستعادة مجدهم السالف ، كما يؤكد ناقدنا أن نجيب محفوظ قدم الواقعالمصرى الحديث بوصفه تاريخا ، لذلك فنحن لا نجد هوة كبيرة بين الروايات التى تسمى تاريخية والروايات التى تسمى واقعية ، بل وينطبق على رواية الحرافيش آخر روايات نجيب محفوظ التاريخية .

وبعد أن ينتهى ناقدنا إبراهيم فتحى من تقديم رؤية شاملة للرواية التاريخية عند نجيب محفوظ انطلاقا من المفهوم السابق ، يقدم لنا دراستين تطبيقيتين على ما سبق أن عرضه من قضايا وأفكار ، وما تناوله من نقد لابداعات نجيب محفوظ ، والدراستان تعتبران تفسيرا نقديا لرواية الشحاذ وقراءة نقدية متأنية لرواية ميرامار ثم نراه يختتم دراسته الشاملة عن العالم الروائى عند نجيب محفوظ بقوله :

ــ ولكن نجيب محفوظ لا يضن علينا أبدا بأدبه العظيم الذى يلعب دور كبيرا فى تشكيل وعينا الانسانى وصقله ، وفى شق قنواتجديدة للإبداع الفنى .

● وبقيت لنا كلمة ●

وبقيت لنا كلمة نزجى فيها التحية والتقدير لهذه الدراسة النقدية الفريدة والباحث الناقد إبراهيم فتحى فقد جاء كتابه « العالم الروائى عند نجيب محفوظ » بحق واحدا من أفضل وأهم ما صدر من كتابات ودراسات نقدية عن فكر كاتبنا الكبير أو المضمون الفكرى لعالم نجيب محفوظ الروائى والأدوات الفنية التى استخدمها فى تناول ذلك المضمون مركزا على المرحلة الأخيرة من مراحل ابداعه الغزير ، مرحلة ما بعد الثلاث مع ما يمكن اعتباره انحسارا لعصر الرواية التقليدية والواقعية النقدية وبزوغ فجر الرواية الجديدة .

المنتمى ▪

دراسة فى أدب نجيب محفوظ

كتاب : د. غالى شكرى

عرض : شمس الدين موسى

لن يكون جديداً إذا أعلنا أن نجيب محفوظ يعتبر من أهم الأدباء فى اللغة العربية ـ الذين شغلوا النقاد والجمهور القارىء فى كل ما قدموه من أعمال أدبية . وكان ثمرة لذلك صدور عشرات الكتب النقدية التى تناولت أعماله بالنقد والتحليل والمناقشة ، فضلاً عن مئات المقالات ، والرسائل الجامعية ، والأبحاث الدراسية ، التى ربما لا يزال غالبيتها العظمى لم يظهر على صفحات كتاب .

وإننى أعتبر أن من أهم الكتب التى صدرت عن نجيب محفوظ ، بل من أولى هذه الكتب ذلك الكتاب شديد الأهمية بعنوان « المنتمى دراسة فى أدب نجيب محفوظ » للناقد د. غالى شكرى ، الذى صدرت طبعته الأولى فى خريف ١٩٦٤ . وكان المنتمى ـ فى حدود ظنى ـ أول كتاب يصدر عن أديبنا الكبير ، تبعه كتب عديدة لم تقلل من أهمية ذلك البحث الموسع ، الذى تناول أعمال « نجيب محفوظ » من خلال منهج علمى وجدلى تشابكت بداخله الرؤية التحليلية التى تتبعت أعمال الكاتب الكبير الروائية وأبطاله .

وجدير بالذكر هنا أن القارىء للكتاب فى طبعته الأخيرة ـ الرابعة ـ يجد أنه قد احتوى على أجزاء جديدة إذا قورن بالطبعة الأولى ، وهذه الأجزاء تتناول الأعمال ، التى صدرت بعد ذلك ، وانتهى به الكاتب عند رواية ميرامار وقصة تحت المظلة فى الفصل الذى أتى تحت عنوان « المنتمى فى أرض الهزيمة » .

وفى رأيى أن أهمية كتاب المنتمى تتأسس على ثلاثة عوامل أساسية هى : ١ ـ أن الكتاب من الناحية التاريخية ـ يعتبر أول دراسة طويلة عن نجيب محفوظ يقدمها أحد النقاد الجدد بعد جيل النقاد العظام مثل طه حسين ، والعقاد ، وبعدهما محمد مندور ، ولويس عوض ، ومحمود أمين العالم ، وشكرى عياد ، وعبد القادر القط . . . فضلاً عن أن أياً من هؤلاء مع اعترافهم بأهمية نجيب محفوظ لم يصدر كتاب عنه ، باستثناء محمود أمين العالم ، الذى أصدر كتابه الشهير « تأملات فى عالم نجيب محفوظ » فى أوائل السبعينيات .

٢ ــ أن الكتاب ظل طوال ربع قرن محافظاً على جدته ، بل إنه أصبح من أهم المراجع التى يرجع اليها الباحثون فى أعمال نجيب محفوظ ، لما اتبعه صاحبه من منهج علمى ، اعطاه خاصية معاصرته منذ صدوره ولسنوات طويلة .

٣ ــ الظروف والملابسات السياسية والاجتماعية التى ظهر وسطها الكتاب لأول مرة عام ١٩٦٤ ، والتى لم تقف حائلاً أمام الناقد أثناء تفسيره لأعمال نجيب محفوظ وتحليلها ، وتحديد ما يمثله أبطالها بجرأة تحسب للكاتب ،

ولا يمكن أغفالها ونحن نتناول طبعته الرابعة .

ولقد احتوى كتاب المنتمى على خمسة أجزاء وردت تحت العناوين التالية :

الأول - جيل المأساة .

الثانى - ملحمة السقوط والانهيار .

الثالث - المنتمى بين الدين والعلم والاشتراكية .

الرابع - رؤيا الثورة الأبدية .

الخامس - المنتمى فى أرض الهزيمة .

ولعل المتابع المتأنى لصفحات الكتاب ، يرى أن الناقد تعامل مع أعمال نجيب محفوظ بطريقة خاصة ، حيث رأى أن روايات نجيب محفوظ تمثل ملحمة شديدة الخصوبة لحياتنا السياسية والاجتماعية ، مما جعله يتتبع أبطاله المختلفين بين رواية وأخرى ، ومرحلة وما تلاها من مراحل مستكشفاً مدى تحقق تلك الشخصيات على أرض الواقع من خلال البحث عن المنتمى ، وهو الشخصية التى ربما لم يخلُ منها عمل لنجيب محفوظ رواية أو قصة قصيرة ، مما أثار الناقد وجعله يتتبع ذلك المنتمى المصرى فى أوضاعه المختلفة . وما يحيط به من ظروف فى كل وضع ، كما صوره كاتبنا الكبير منذ أعماله التاريخية ، وحتى ثرثرة فوقْ النيل وبعدها ميرامار التى صدرت قبل نكسة يونية ٦٧ بشهور قليلة ، لكى تدق ناقوس الخطر ، وتحمل المشعل فتضىء برؤية الكاتب العبقرية كل ما كان يحيط بنا من غموض عبر أبطال تلك الرواية أثناء تشابك بعضهم مع البعض داخل بنسيون ميرامار ، الذى تجمعوا بداخله ، من « عامر وجدى » الوفدى ، وحتى « منصور باهى » الشيوعى ، مروراً ببطل المرحلة فى ذلك الوقت « سرحان البحيرى » رمز الطبقة الجديدة ، التى ورثت جميع الامتيازات الطبقية القديمة ، وسخرتها لأغراضها الخاصة ، أثناء مشاركتها فى حكم مصر ، ومثلها فى الرواية شخصية « سرحان البحيرى » وأمثاله كثيرون ممن سخروا مقدرات مصر لأهوائهم مع تبريرهم الدائم لكل ما يفعلونه حتى نكسة يونية ١٩٦٧ .

ولعلنا نلاحظ أن د. غالى شكرى أثناء تناوله لأعمال نجيب محفوظ بالتحليل ، كان يرى الكثير من أوجه الشبه بين أديبنا الكبير وأدباء عالميين كبار أمثال البيركامى ، وجان بول سارتر ووليم فوكنر ، وفيدور ديستوفيسكى ، وألبرتو مورافيا .... الخ ، وذلك لاتساع رؤية نجيب محفوظ وقدرته على توصيل مايريد مع نظرته الشمولية ، التى لم تغفل الجوانب الخاصة .

ويقول .. د. غالى شكرى فى الجزء الذى ورد تحت عنوان « المنتمى بين الدين والعلم والاشتراكية ، وهو الجزء الذى تناول فيه روايتى « أولاد حارتنا » ، و « الطريق »

> « نجيب محفوظ يمضى مع سارتر خطوة فى أن الماركسية هى الصورة الثورية الوحيدة للعالم المعاصر ، ثم يختلف معه خطوات فى أن الوجودية هى المنهج الصحيح لفهم الماركسية فى ثوريتها ، أو فى الحيلولة دون تجميدها . وهو يمضى مع لوفافر خطوة فى أن الماركسية المعاصرة تعانى أزمة حقيقية على أيدى المعممين من الداخل الذين أحالوها إلى مادية مبتذلة ، ثم يتركه وهو يسد الطريق أمام الحل الماركسى للأزمة »

« تحديد مفهوم الانتماء »

ولقد حدد الكاتب بادىء ذى بدء مفهوم الانتماء ، وما المقصود بتسمية المنتمى ، والفرق بين المنتمى فى أوربا والمنتمى فى عالمنا العربى ، حيث أن الانتماء لا يخرج عن كونه موقفاً ثقافياً بالدرجة الأولى ، فالمنتمى لابد أن يكون شخصاً مثقفاً . كما قام بالتفرقة بين ثلاثة أنماط للمثقفين عرفتهم الحضارة الغربية إبان التعبير عن أزمتها بعد الحرب العالمية الثانية ، وهم المتمرد ، والمنتمى ، واللامنتمى .... حيث غلبت تلك التسميات على المقالات والدراسات الفكرية والأدبية . كما تعدد واختلف موقف المثقفين الغربيين نتيجة لوجود مظاهر عديدة للفوضى الفكرية والنفسية بعد الحرب الثانية مباشرة - من وجهة نظر الكاتب - مما أدى إلى اختلاف موقف المثقف الغربى تجاه ما يدور أمامه ، فلم يكن موقفه واحداً ، فكان رد الفعل لدى البعض مزيداً من الانتماء إلى القيم - أى مزيداً من الثورية . والبعض الآخر رفض تلك الثورية ، لأنها أصبحت حائلاً بينه وبين تحقيقه الذاتى للحرية ، فكان موقف اللاانتماء ، والذى ينبع من التوحد مع الذات والاغتراب عن العالم والتأكيد على الفردية .

ويتسم الموقف الثالث . كما حدده الناقد برفض الثورية وقيمها . وفى نفس الوقت يتجاوز الفردية المطلقة ، ويختار التمرد أسلوباً له لتجاوز ذاته للوصول للآخرين .

وينطلق د. غالى شكرى من ذلك . فيحدد مفهومه للانتماء بقوله :

> « ولذلك كان الانتماء الحقيقى فى الغرب هو الانتماء إلى اليسار ذى البناء النظرى المتكامل والتنظيم السياسى المعبر عن هذا البناء . ولذلك لا يعيش المنتمى اليسارى فى أزمة روحية ، بل يحقق وجوده كاملاً فى ظل التقاليد الديموقراطية العميقة الجذور فى تربة الحضارة الغربية ... » .

ولما كانت تجربة المثقف العربى على النقيض من تجربة المثقف الغربى ، لأنه لم يصل إلى المستوى الذى أنبت اللامنتمى الغربى ، فكان الانتماء هو الطريق الوحيد أمام المثقف العربى لكى يحقق وجوده كاملاً ، ويؤكد حريته السلبية ، لذلك لم يلد واقعنا - فى رأى المؤلف - نموذج اللامنتمى ، بل خلقت الظروف نموذجا بجانب المنتمى كان يعانى من أزدواج الشخصية وهو الذى لم يصادفه المنتمى الغربى .

والمنتمى فى رأى الناقد هو الذى يمثل بطولة العصر فى مرحلتنا الحاضرة ، وله معايير مختلفة عن مثيله فى أوربا . وأكثر من ذلك أنه يشترك مع اللامنتمى الغربى فى كثير من الأشياء لأن الأساس فى الأزمة بينهما يبدو واحداً ، والواقع أنه ليس واحداً . فالمنتمى لدينا يرغب فى قرارة نفسه فى اللاانتماء لكنه لا يستطيع وذلك لاختفاء الحرية بالمفهوم الغربى .

* * *

ونلاحظ أن تلك الفكرة - الانتماء - كانت هى الفكرة المحورية للكاتب أثناء تنقله بين أعمال نجيب محفوظ الرحبة ، وكان البطل الذى يرصد حركته هو البطل المنتمى . والمنتمى إلى اليسار بالدرجة الأولى ، على الرغم من ثراء عالم نجيب محفوظ بالمنتمى لليمين وللوسط . ولقد وجدنا من يمثل المنتمى اليمينى مثل عبد المنعم شقيق أحمد شوكت فى « السكرية » . كما وجدنا من يمثل المنتمى الوفدى مثل عيسى الدباغ فى « السمان والخريف » ، وعامر وجدى فى « ميرامار » . كما رأينا شخصية المنتمى أثناء تبلورها وقبلها تتحدد ملامحها مثال كمال عبد الجواد فى الثلاثية ، وأحمد عاكف فى « خان الخليلى » . كما وجدنا البطل المتمرد فى « بداية ونهاية » ..

ويرى د. غالى شكرى أن ولوج نجيب محفوظ إلى عالم الرواية انطلاقاً من القصص الفرعونية التى لم تعرف المأساة كان أحد الأسباب الهامة التى جعلت أديبنا الكبير يدخل عالم المأساة - مصر المأساة - وكانت بداية المأساة فى الأعمال « القاهرة الجديدة » ، و« خان

الخليل » و « زقاق المدق » و « بداية ونهاية » ، « السراب » لكنها كانت مأساة يضمها رداء ملحمى يعمل على امتصاص الصراع بين الخير والشر دون أن ينتصر الخير قط .

ويقول :

« إن صدق نجيب محفوظ فى اختياره الشكل الملحمى كان تمهيداً طبيعياً لاختياره الشكل الروائى فى الثلاثية ، التى أعلنت ميلاد البطل التراجيدى فى الأدب المصرى الحديث . . »

وكانت الأرضية الاجتماعية التى تحرك عليها الروائى نجيب محفوظ ، هى أرضية الطبقة البرجوازية الصغيرة ، التى شيد عليها منذ البداية صرح عالمه الملحمى ، خاصة فى الأعمال السابقة . . « القاهرة الجديدة » و « خان الخليلى » ، و « زقاق المدق » ، « وبداية ونهاية » و « السراب » ، بل إن هذا العالم اشتمل بداخله على الثلاثية ، حيث كانت هناك قيم مختلطة بين الريف والمدينة ، بين الاستسلام والمغامرة ، وهو ما يحمل أكثر الأبنية تعبيراً عن المأساة المصرية .

فهى الشريحة الاجتماعية الوحيدة الهاوية التى تعيش فى حضيض اليأس من المستقبل ـ على حد قول د. غالى شكرى ـ ومن ثم كانت القاهرة هى القاهرة البرجوازية الضعيفة التى نشأت حديثاً فى أوج عصر الاستعمار ، وبين أحضان الاحتلال ، وفى ظل هيمنة العلاقات الاقطاعية المتخلفة ، هى قاهرة الطلبة والموظفين ، والتيارات الفكرية القادمة من أوربا . . . هى قاهرة المثقفين الذين زخرت بهم أعمال نجيب محفوظ منذ أبطال القاهرة الجديدة ، وحتى أحمد عاكف ، وكمال عبد الجواد ، وعيسى الدباغ ، مروراً بعمر الحمزاوى وأنيس زكى ، ومنصور باهى ، وما تلا ذلك من أعمال ظل نجيب محفوظ يشيد خلالها عوالمه الفنية فى مراحل إنتاجه المختلفة .

استمرت فكرة المنتمى هى البنية الأساسية التى اعتمدها الناقد وشيد عليها رؤيته المتتبعة لأعمال نجيب محفوظ المختلفة منذ عصر المأساة ـ عصر وجود القوات الانجليزية داخل شوارع وحوارى القاهرة وحتى الفصل الأخير ، الذى أسماه المنتمى فى أرض الهزيمة ، والذى استغرق الأعمال ، التى ظهرت فى الستينيات ، وأرهصت بما جرى فى ٥ يونية ١٩٦٧ ، خاصة روايتى « ثرثرة فوق النيل » ، و « ميرامار » ، التى انتهى الكاتب من نشرها قبل النكسة بشهور قلائل للغاية . ويقول غالى شكرى عن أبطال ميرامار ، تفصيلاً :

« والشخصيات الأربعة تعبيرات متباينة عن تطور الانتماء المصرى من مرحلة الأزمة إلى مرحلة الهزيمة . فهناك انفصال حقاً بين هذه الشخصيات وبالتالى بين أيديلوجياتها ، ولكن اتصالها عن طريق البنسيون ومن فيه ماريانا أو زهرة يجعل منها شخصيات تتكامل مع بعضها البعض تكاملاً يمنح الصورة النهائية اتساعاً وشمولاً وعمقاً . ومن هنا كان تقسيم الرواية إلى أربعة أجزاء بدأ بعامر وجدى ، وتنتهى به تقسيماً يتلائم تلاؤما فنياً صحيحاً مع الفكرة ـ المحور ـ فى الرواية ، وهى أن المجتمع المصرى فى مرحلة انتقاله العنيف من النظام الرجعى القديم ، إلى النظام الثورى الجديد ، قدر له أن يحمل على أرض واحدة القديم والجديد جنباً إلى جنب . . »

ولعل ما يقصده الناقد هنا بالقديم كل من « طلبة مرزوق » الاقطاعى السابق الذى أممت ثورة يولية أملاكه أثناء قيامها بمحاولة إعادة توزيع الثروه بين طبقات الشعب ، و « عامر وجدى » الوفدى ـ الوطنى ـ القديم . أما الجديد فكان يمثله فى الرواية منصور باهى المنتمى الحقيقى إلى الفكر الاشتراكى ، والذى ظل مطارداً رغم الشعارات الاشتراكية التى كانت تتغنى بها أجهزة الاعلام صباح مساء ، وسرحان البحيرى المستفيد بكل الأوضاع البيروقراطية الجديدة ، وعضو تنظيمات الثورة منذ هيئة التحرير وحتى الاتحاد والاشتراكى ، والذى اغتصب زهرة ، وسرق القطاع العام ، وهو الأنموذج ـ الانتهازى ـ الذى رفع كل الشعارات من أجل تحقيق مكاسبه الشخصية دون أن يكون له انتماء محدد ، غير انتمائه إلى مركز ومواقع السلطة ، والذى انتهى دوره فى الرواية بالانتحار .

ويعيب د. غالى على البناء الفنى فى رواية « ميرامار » لما زخر به من تقريرية ، فضلاً عن عدم التوازن لدى بعض الشخصيات . ويرى أن التوازن فى بناء الشخصية يمس التوازن العام فى البناء الفنى للرواية . كما يرى أن رباعية « ميرامار » تختلف فى الكثير عن الرباعيات الأخرى مثل « رباعية الأسكندرية » للوارنس داريل ، أو رباعية « الرجل الذى فقد ظله » لفتحى غانم ، أو رباعية « الظلال على الجانب الآخر » لمحمود دياب ، أو رباعية « لعنة الجسد » لصوفى عبد الله كما يرى أن نجيب محفوظ تأثر كثيراً بالكاتب الأمريكى وليم فوكنر فى رواية الصخب والعنف ، على الرغم من اهتمامه بتحليل أبعاد الشخصيات ودلالتها الخاصة والعامة . خاصة زهرة التى كانت هدفاً للجميع بلا استثناء سواء كان المنتمى إلى الثورة الأبدية « منصور باهى » ، أو مدعى الاشتراكية « سرحان البحيرى » ، أو الوفدى القديم ، أو الاقطاعى السابق ، أو الراسمالى الحديث ، أو حتى مريانا الأجنبية الأصل التى كانت فى شبابها تبيع المتعة لرجال الاحتلال الانجليزى من الضابط والجنود .

« وقفة أخيرة !! »

ويقف الناقد مع نجيب محفوظ وقفه خاصة بعد « ميرامار » فيعلن أن الوجه الجديد الذى واجهنا به نجيب محفوظ بعد ميرامار كان تلخيصاً عميقاً لرحلة الهزيمة التى بدأها عام ١٩٥٩ بمدينته الفاضلة فى « أولاد حارتنا » ، وانتهت عام ١٩٦٧ بمدينته الجهنمية « تحت المظلة » .

وجدير بالذكر أنه على الرغم من اهتمام الناقد بعوالم محفوظ الروائية عند تتبعه للمنتمى كبطل دائم من أبطاله إلا أنه كان قد اختار ثلاث قصص قصيرة اعتبرها علامات هامة على طريق الكاتب الكبير ، وضع كل منها أمام كل مرحلة .

والأولى قصة « زعبلاوى » التى بشرت بمرحلة « الطريق » و « أولاد حارتنا » المنتمى بين الدين والاشتراكية » . والثانية قصة « صوت مزعج » التى أتت مبشرة بمرحلة « ثرثرة فوق النيل » ، و « ميرامار » . والثالثة قصة « تحت المظلة » ، التى اعتبرها الكاتب مبشرة بما أتى بعد ١٩٦٧ . ولقد أثارت قصة « تحت المظلة » الكثير من الغبار منذ نشرت وحتى الآن ، والتى يقوله عنها الناقد أن نجيب محفوظ أودع فيها كلمته الأخيره فى التاريخ والحضارة الثورة .

وفى النهاية ـ فإننا نرى كتاب « المنتمى » دراسة فى أدب نجيب محفوظ لغالى شكرى ، من أهم الكتب التى تناولت أعمال أديبنا الكبير باهتمام ومعاناة ملحوظين لم يبخل بها الناقد على تلك الأعمال أثناء محاولة اكتشافه لكل ما حملته من دلالات عامة وخاصة ، مما وصل بصفحات الكتاب إلى درجة عالية من الإبداع النقدى ، لم تقل بحال من الأحوال عن المستوى الذى وصل إليه نجيب محفوظ أثناء كتاباتها ، بل يمكننا أن نعتبر تلك الصفحات الهامة فى كتاب « المنتمى » تمثل مستوى مهما للغاية من مستويات قراءة نجيب محفوظ النقدية التى حظى بها أدبه العظيم ، عندما عبر عن حياتنا كى يبصرنا بأبعادها المختلفة .

كتابان عن نجيب محفوظ والسينما

سمير فريد

اصدر الناقد السينمائى الكبير هاشم النحاس كتابين عن نجيب محفوظ والسينما الأول «يوميات فيلم» عام ١٩٦٩ عن فيلم «القاهرة ٣٠» اخراج صلاح ابو سيف عن رواية «القاهرة الجديدة» والثانى «نجيب محفوظ على الشاشه» عام ١٩٧٥ .

فى الفصل الأول من «نجيب محفوظ على الشاشه» يتناول الناقد دور نجيب محفوظ فى السينما المصريه ككاتب للسيناريو ويبدأ الفصل قائلاً «لا تقل مكانة نجيب محفوظ فى السينما عن مكانته فى ادبنا المعاصر» وهى عبارة تلخص بدقه دور نجيب محفوظ ككاتب للسيناريو . صحيح أنه ليس أول اديب يكتب للسينما كما يذكر هاشم النحاس ، ولكنه أول اديب كبير يكتب للسينما كما فعل كوكتو وسارتر فى فرنسا وهيمنجواى فى امريكا وغيرهم من كبار الأدباء فى القرن العشرين الذين ادركوا أن السينما وسيله جديدة للتعبير لا تقل اهمية عن الأدب ، بل وتفوق الأدب تأثيراً نظراً لأنها على العكس من الأدب لا تتطلب من جمهورها معرفة القراء والكتابة ، أو قدر معين من الثقافة .

لقد كان نجيب محفوظ أول من استجاب لدعوة طه حسين على صفحات الكاتب المصرى فى الاربعينيات إلى الأدباء حتى يكتبوا للسينما لأن امتناعهم أو ترفعهم عن ذلك كما قال طه حسين يؤدى إلى نتيجة واحدة وهى ترك السينما فريسة للرعاع . وقد كتب طه حسين ذلك وهو يعرض فى أكثر من مقال للنصوص السينمائية الأولى التى كتبها سارتر . وسواء كانت استجابة نجيب محفوظ ناتجة عن قراءة مقالات طه حسين ، أو من ادراكه لما ادركه فقد كان نجيب محفوظ بالفعل هو أول اديب مصرى كبير يكتب السيناريو السينمائى الأصلى والقصة السينمائية الأصلية ، وليس كهاو ، وإنما كمحترف وعضو فى نقابة المهن السينمائيه شعبة السيناريو .

بدأ نجيب محفوظ فى الكتابة للسينما كما يقول هاشم النحاس عام ١٩٤٥ وكان أول افلامه مغامرات عنتر وعبله وبعده كتب سيناريو فيلم المنتقم .

وإن ظهر فيلم المنتقم عام ١٩٧٤ قبل مغامرات عنتر وعبله الذى تأخر ظهوره لأسباب انتاجيه حتى عام ١٩٤٨ ، والفيلمان من اخراج صلاح ابو سيف .

ويحكى نجيب محفوظ فى الكتاب عن بداية علاقته بالعمل السينمائى فيقول «عرفنى صديقى المرحوم الدكتور فؤاد نويره بصلاح ابو سيف وطلب منى ان اشاركهما فى كتابة سيناريو فيلم للسينما اخترنا له فيما بعد اسم «مغامرات عنتر وعبله» وكان صلاح ابو سيف هو صاحب فكرة الفيلم . وقد شجعنى للعمل معه أنه قرأ لى «عبث الاقدار» وأوهمنى بأن كتابة السيناريو لا تختلف عما اكتبه عندما سألته عن ماهية هذا السيناريو الذى لم اكن اعرفه . والحقيقة أننى تعلمت كتابة السيناريو على يد صلاح ابو سيف . كان يشرح لى فى كل مرحلة من مراحل كتابته ما هو المطلوب منى بالضبط وبعد أن أنفذه اعرضه للمناقشة التى كان يشاركنا فيها عبد العزيز سلام كاتب الحوار والأغانى للفيلم» .

ويلاحظ هاشم النحاس أن الأفلام التى كتبها نجيب محفوظ أو شارك فى كتابتها ، وكذلك الافلام المأخوذة عن اعماله الأدبية كانت دائماً تمثل لدى كل مخرج افضل افلامه ، أو على الأقل من افضلها . ويذكر مؤلف الكتاب أن «نجيب محفوظ هو الأديب الوحيد الذى ارتبطت وظيفته ارتباطاً مباشراً بالسينما منذ عام ١٩٥٩ حتى احالته على المعاش سنة ١٩٧١ واتيح له بذلك ان يترك أثراً قوياً فى هذا الحقل حيث عمل مديراً للرقابة ثم مديراً لمؤسسة دعم السينما ورئيساً لمجلس ادارتها ، ثم رئيساً لمؤسسة السينما ، ثم مستشاراً لوزير الثقافة فى شئون السينما» .

ويقسم هاشم النحاس افلام نجيب محفوظ إلى مجموعتين الأولى الأفلام التى كتبت لها السيناريو أو القصة أو هما معاً أو شارك فى كتابة السيناريو لها مع آخرين ، والثانية هى الأفلام التى أخذت عن رواياته .

المجموعة الأولى

وتتكون من ١٨ فيلماً حتى تاريخ اعداد البحث هى حسب تاريخ عرضها المنتقم ٤٧ ومغامرات عنتر وعبله ٤٨ ولك يوم يا ظالم ٥١ وريا وسكينة ٥٣ والوحش ٥٤ وكلها من اخراج صلاح ابو سيف ثم جعلونى مجرماً اخراج عاطف سالم ٥٤ وفتوات الحسينية اخراج نيازى مصطفى ٥٤ ودرب المهابيل اخراج توفيق صالح ٥٥ وشباب امرأة اخراج صلاح ابو سيف ٥٥ والنمرود اخراج عاطف سالم ٥٦ والفتوه ٥٧ والطريق المسدود ٥٨ اخراج صلاح ابو سيف والهاربة ٥٨ اخراج حسن رمزى وجميلة بوحريد ٥٩ اخراج يوسف شاهين وأنا حرة اخراج صلاح ابو سيف ٥٩ واحنا التلامذه اخراج عاطف سالم ٥٩ وبين السماء والأرض اخراج صلاح ابو سيف ٥٩ والناصر صلاح الدين اخراج يوسف شاهين ٦٣ .





ويرى الباحث أن فيلم «مغامرات عنتر وعبله» اشبه ما يكون بأعمال نجيب محفوظ الوطنية الأولى فى الأدب رادوبيس واحمس وعبث الاقدار التى «تحول عنها ولم تعد لها قيمة تذكر إلى جانب اعماله الأخرى سوى قيمتها التاريخية» . وإلى جانب قسوة حكم هاشم النحاس على ثلاثية التاريخ المصرى القديم التى أبدعها الروائى الكبير فى بداية حياته الأدبية ، نراه لا يدرس فيلم صلاح ابو سيف ، ويكتفى بهذا الحكم . ويقول صاحب الدراسة «وفى هذه المجموعة نجد تجربة فريده من نوعها فى تاريخ السينما المصرية هى تجربة فيلم «بين السماء والأرض» الذى كتب له نجيب محفوظ القصة السينمائية فقط» ومع ذلك لا يدرس هذا الفيلم ايضاً ، ويستبعده من الافلام التى يطلق عليها «افلام نجيب محفوظ» . كما يستبعد جميله بوحريد والناصر صلاح الدين لأن نجيب محفوظ كتبها ليخرجها عز الدين ذو الفقار ، فلما تولى يوسف شاهين اخراجها استعان بآخرين فى وضع الصيغة النهائية للسيناريو ، ويستبعد الطريق المسدود وأنا حره لأنها عن روايتين لاحسان عبد القدوس .

والباحث معذور فى استبعاد جميله بوحريد والناصر صلاح الدين فليس فى مصر الارشيف القومى للسينما الذى يجعل الباحثين يعودون إلى نصوص السيناريوهات الاصلية ، وكان من الممكن فى هذه الحالة معرفة دور نجيب محفوظ فى الفيلمين . ولكن الوضع يختلف مع أنا حره والطريق المسدود رغم انها يعبران عن احسان عبد القدوس بالفعل ، وليس نجيب محفوظ ، فهذين العملين من اعمال احسان عبد القدوس تربطهما وشائج كثيره بأعمال نجيب محفوظ ، ومن الاحكام الشائعة السائدة التى تحتاج إلى إعادة نظر فى مثل هذه الدراسات الجاده الحكم بأن أفلام صلاح ابو سيف الاحسانية ليست من افلام الواقعية .

ويدرس هاشم النحاس الأفلام الأخرى من افلام المجموعة الأولى حسب تقسيمه ، وهى الأفلام الخمسة التى اخرجها صلاح ابو سيف ، وهى لك يوم يا ظالم وريا وسكينه والوحش وشباب امرأه والفتوه التى يرى أن نجيب محفوظ وصلاح ابو سيف فيه وصلا إلى «اعلى مستوياتها فى السينما المصرية» ، والافلام الثلاثة التى اخرجها عاطف سالم ، والأفلام الثلاثة التى اخرجها توفيق صالح ونيازى مصطفى وحسن رمزى . ولا يشير إلى فيلم «المنتقم» على الاطلاق ، وهو أول فيلم عرض لنجيب محفوظ وصلاح ابو سيف . ثم يلخص الباحث السمات المشتركة التى تميز افلام نجيب محفوظ «وهى سمات متنشره فيها جميعا بدرجات متفاوته ، وقد يسود بعضها فيلماً ما فيصبح الفيلم علامة عليها» .

وهذه السمات كما يراها النحاس الديكور أو المكان الذى تدور فيه الاحداث فهى جميعاً تدور داخل الحوارى والازقه . والشخصيات وهى شخصيات ابن البلد فى صوره المختلفة . والواقعيه «التى يحددها من الناحية الشكلية الديكور والمظهر الخارجى للشخصيات ، ويحددها من حيث اسلوب المعالجة طريقة سرد الاحداث والتفسير المقدم لتصرفات الشخصيات» ورابع السمات النقد الاجتماعى ، وخامسها المسحه الميلودراميه «وتغلب على هذه الافلام بما لها من مبالغات فى التعبير عن المآسى والسماح للصدفه بدور كبير فى الاحداث ، وإن كانت هذه المسحه باهته فى بعضها ، إلا أنها أظهر ما تكون فى لك يوم يا ظالم والهاربه وجعلوني مجرماً ، بحيث يمكن اعتبارها من افلام الميلودراما أصلاً» .

ويستثنى الباحث من الافلام الواقعية لك يوم يا ظالم وريا وسكينة «حيث يبدو الشرير مجرماً بطبعه» ، ويقول ان هذا «يهبط بمستواهما إلى الطبيعية التى تمثل المستوى الأدنى من مستويات الاتجاه الواقعى» . وملامح المذهب الطبيعى والمذهب الواقعى كما عرفتهما الآداب الاوروبية واضحة فى ادب نجيب محفوظ وسينما صلاح ابو سيف ، ولكن لا يمكن القول بأن الطبيعيه تمثل «المستوى الأدنى من مستويات الاتجاه الواقعى» . فهى مذهب متكامل مثل الواقعية ، له اصوله ، واعلامه البارزين .

المجموعة الثانية

والمجموعة الثانية من افلام نجيب محفوظ هى الافلام المأخوذة عن رواياته المنشوره ، وهى حتى تاريخ اعداد الدراسه ، بداية ونهاية اخراج صلاح ابو سيف ٦٠ ، واللص والكلاب اخراج كمال الشيخ ٦٣ ، وزقاق المدق ٦٣ ، وبين القصرين ٦٤ اخراج حسن الامام ، والطريق اخراج حسام الدين مصطفى ٦٥ ، وخان الخليلى اخراج عاطف سالم ٦٦ ، والقاهرة ٣٠ اخراج صلاح ابو سيف ٦٦ ، وقصر الشوق اخراج حسن الامام ٦٧ ، والسمان والخريف اخراج حسام الدين مصطفى ٦٨ ، وميرامار



اخـراج كمـال الشيـخ ٦٩ ، والسراب اخراج انور الشناوى ٧٠ ، وثرثرة فوق النيل اخراج حسين كمال ٧١ .

ويرى هاشم النحاس أن هذه الأفلام «أكثر نضجاً من الأفلام التى كتب لها السيناريو بنفسه مباشرة» ، ورغم اعجاب نجيب محفوظ بـالافـلام المأخـوذة عن رواياته يرى كاتب الدراسة أنها «لم تكن امينة فى ترجمتهـا حيث كانت تخرج دائماً عن روح النص بدرجات متفاوتة ، يستثنى منها تجربتان رائدتان فى هذا المجال هما فيلما «بـداية ونهايـة» و «خـان الخليل» وكان طبيعيا أن يكون الفيلمان من اخراج اثنين سبق لهما التمرس بـأعمـال نجيب محفوظ وافكاره وهما صلاح ابو سيف وعاطف سالم» .

وبعـد ان يـوضـح البـاحث جوانب القصور فى افلام روايات نجيب محفوظ الأخرى فيما عدا بداية ونهاية وخان الخليلى يقول «غير أن هذه الأفلام رغم كل ما تحمله من نقـائص من نـاحيـة ترجمتهـا لـلأصـل تبقى قيمتهـا كـأفلام مستقله تقف فى مقـدمـة افلامنا عموماً» .

وهـذه الدراسـة الاجمالية فى الفصـل الأول من الكتـاب ، والتى كانت فى اصلهامقالا نشر فى مجلة الهلال كما يذكر الكاتب فى احد الهوامش ، هى فى الـواقع مقدمة لفصول الكتاب الرئيسيه وموضوعهـا كما جاء فى العنوان الثانى للكتاب «المشكلة الجمالية للاعداد السينمائى من الرواية إلى الفيلم» وعناوين هذه الفصـول هى «بين البناء الـروائى والبناء الفيلمى» ، «بـداية ونهاية بين الرواية والفيلم» ، ثم «دراسات متفرقة للمـراجعة والتـطبيق» ، وفى هذا الفصل الثالث والأخير دراسات عن الـطريق وقصـر الشوق وميرامار والسراب .

يوميات فيلم

اما كتاب «يوميات فيلم» فهو كما يقول احمـد كامـل مرسى فى مقدمته «الأول من نوعه فى مكتبة الثقافة السينمائية ، لم يسبق لـه نـظير أو مشـابـه ، فى اللغـة العربية ، سواء كان موضوعاً أم مترجماً ، إنه يروى قصة فيلم من الافلام ، فى مـراحله المتعـددة المتوالية منذ بدايته حتى نهايته منذ كان فكره فى خاطر المؤلف أو المخرج ، حتى صار فيلماً معـداً للعرض العام .

ويتكـون الكتاب من اربعـة فصول «قبل التصوير ، أو الكل على أهبة الاستعداد» ، «التصوير أو كـل الجبهـات تتحـرك» ، «المـونتـاج ، المـوسيـقى ، المكياج ، أو حصاد المعركة» ، «لقطات أو طلقات» ، ثم خاتمه عن الفيلم على صفحات الجرائد والمـجـلات . وفى غ يقـول البـاحث «كتب نجـيب محفوظ قصة «القاهرة الجـديدة» عـام ١٩٣٨ ولم تنشر إلا عـام ١٩٤٥ ، وهى القصة التى حولها صـلاح ابو سيف فيلماً بـاسم «القاهرة ٣٠» . ويتحدث صلاح ابو سيف عن بداية اهتمـامه بـالقصة فيقـول : بدأ اهتمامى بالرواية منذ نشرها عام ١٩٤٥ وقدمتها للرقابة للحصـول على تصـريـح بهـا . لكن الـرقـابـة رفضت . وكـررت تقـديمهـا للرقابة أربع مرات . وتكرر الرفض . رفضتها الرقابة قبل الثورة لأنها تكشف عن عفونـة الوضع الاجتماعى وتنذر بانهياره كما رفضتها بعـد الثورة لبشاعة تصـرفـات شخصيـاتهـا . ثم أقتنعت بضرورتها فنياً فوافقت عليهـا فى المره الأخيره ، كانت المرة الخامسة ، وكان ذلـك عام ١٩٦٤» .

ويقـول نجيب محـفـوظ فى الكتـاب «كنت متخـوفـاً من التجربة ، ذلك أن قيمة القصـة من الناحية السياسية والاجتماعية تتمثل فى أنها وثيقة اتهام للعهد الماضى ابان قوته . حتى أنه عند صـدورهـا وصفهـا أحـد رجـال العهد البائد بأنها «صرخة طـائر تنـذر بـالخـطر» . . والآن تغير الـعـهـد واختـلاف الـوضـع الاجتماعى فخشيت أن يفهم من الفيلم أنه مجرد فيلم عن حياة قـواد . . لكنى لاحظت فى العلاج وصل الحـاضر بـالماضى بطريقة لبقة جعل فيهـا ما يبث الأمـل واصبحت قصة تـدعيم القيـم الحـاضـرة» . ويقـول الروائى الكبير عن تغيير عنوان روايته «لقد كانت هذه القصه هى الـوحيـدة من بين قصصى التى نـالت أكـثر من اسم . . فقـد نشرت أول مرة باسم «القاهـرة الجديدة» . ولما أعيد طبعهـا فى العهـد الماضى تغير اسمها إلى «فضيحـة فى القـاهـرة» تحـاشياً للرقابة . وعند تحويلها إلى فيلم لم يعد أى من اسميها يصلح لها» .

ويـذكـر هـاشم النحـاس أن لطفى الخولى بصفته كاتب حوار الفيلم كانت له ثلاث ملاحظات أسـاسية عن السينـاريـو هى أن السيناريو أكـثر نضجاً فى رؤيـة احـداث ١٩٣٠ من الـروايـة نفسها ، والمفروض أن ينظر إلى الايجابية بمايير عام ١٩٣٠ لا عام ١٩٦٥ . وان السيناريو حـذف قطاعاً هاماً من المجتمع كان يمثله مـأمون ، ولـه أهمية فى ايضـاح شخصيـة محجوب . وأن عـرض السينـاريو للعـلاقة بين محجوب وسالم الاخشيدى ضعيف بدرجة تخله بشخصية محجوب ولا تبرز ابعاده المختلفه فى المجتمع .

وقد ذكر لى صلاح ابو سيف فى حديث اجريته معه فى أكتوبر ١٩٨٨ ان حذف شخصية مأمون التى تمثل التيار الاسلامى كان عن عمـد وبموافقـة نجيب محفـوظ لـوجود الأخـوان المسلمين فى المعتقلات اثناء عمـل الفيلم . ولأنهما خشيا (ابو سيف ومحفوظ) من ان يفسر الفيلم على أنه مباركة لاعتقال الأخوان المسلمين .

فيلموجرافيا نجيب محفوظ

١	المنتقـم	١٩٤٧ سيناريـو	اخراج صلاح ابو سيف
٢	مغامرات عنتر وعبله	١٩٤٨ سيناريـو	اخراج صلاح ابو سيف
٣	لك يوم يا ظالم	١٩٥١ سيناريـو	اخراج صلاح ابو سيف
٤	ريـا وسكينـه	١٩٥٣ سيناريـو	اخراج صلاح ابو سيف
٥	الـوحـش	١٩٥٤ سيناريـو	اخراج صلاح ابو سيف
٦	جعلونـى مجرمـاً	١٩٥٤ سيناريـو	اخراج عاطف سالم
٧	فتوات الحسينية	١٩٥٤ قصة وسيناريو	اخراج نيازى مصطفى
٨	درب المهابيل	١٩٥٥ قصة وسيناريو	اخراج توفيق صالح
٩	شبـاب امـرأة	١٩٥٥ اشتراك فى السيناريو	اخراج صلاح ابو سيف
١٠	الـنـمـرود	١٩٥٦ سيناريـو	اخراج عاطف سالم

١١ - السفتوه	١٩٥٧ اشتراك فى السيناريو	اخراج صلاح ابو سيف
١٢ - الطريق المسدود	١٩٥٨ سيناريو	اخراج صلاح ابو سيف
١٣ - الهاربة	١٩٥٨ سيناريو	اخراج حسن رمزى
١٤ - جميله الجزائريه	١٩٥٩ سيناريو	اخراج يوسف شاهين
١٥ - أنا حره	١٩٥٩ سيناريو	اخراج صلاح ابو سيف
١٦ - احنا التلامذه	١٩٥٩ قصة وسيناريو	اخراج عاطف سالم
١٧ - بين السماء والأرض	١٩٥٩ قصة سينمائية	اخراج صلاح ابو سيف
١٨ - بدايه ونهاية	١٩٦٠ رواية ادبيه	اخراج صلاح ابو سيف
١٩ - الناصر صلاح الدين	١٩٦٣ سيناريو	اخراج يوسف شاهين
٢٠ - اللص والكلاب	١٩٦٣ رواية ادبيه	اخراج كمال الشيخ
٢١ - زقاق المدق	١٩٦٣ روايه ادبيه	اخراج حسن الامام
٢٢ - بين القصرين	١٩٦٤ روايه ادبيه	اخراج حسن الامام
٢٣ - الطريق	١٩٦٥ روايه ادبيه	اخراج حسام الدين مصطفى
٢٤ - ثمن الحرية	١٩٦٥ قصة سينمائية	اخراج نور الدمرداش
٢٥ - خان الخليلى	١٩٦٦ روايه ادبيه	اخراج عاطف سالم
٢٦ - القاهرة ٣٠	١٩٦٦رواية القاهرة الجديدة	اخراج صلاح ابو سيف
٢٧ - ٣ قصص	١٩٦٦ قصة دنيا الله	اخراج ابراهيم الصحن
٢٨ - قصر الشوق	١٩٦٧ روايه ادبيه	اخراج حسن الامام
٢٩ - السمان والخريف	١٩٦٨ روايه ادبيه	اخراج حسام الدين مصطفى
٣٠ - ميرامار	١٩٦٩ روايه ادبيه	اخراج كمال الشيخ
٣١ - دلال المصرية	١٩٧٠ قصة سينمائية	اخراج حسن الامام
٣٢ - السراب	١٩٧٠ روايه ادبيه	اخراج انور الشناوى
٣٣ - الاختيار	١٩٧١ قصة سينمائية	اخراج يوسف شاهين
٣٤ - ثرثرة فوق النيل	١٩٧١ روايه ادبيه	اخراج حسين كمال
٣٥ - صور ممنوعه	١٩٧٢ قصة صوره	اخراج مدكور ثابت
٣٦ - ذات الوجهين	١٩٧٣ قصة سينمائية	اخراج حسام الدين مصطفى
٣٧ - السكريه	١٩٧٣ روايه ادبيه	اخراج حسن الامام
٣٨ - الشحات	١٩٧٣ رواية الشحاذ	اخراج حسام الدين مصطفى
٣٩ - اميره حبى انا	١٩٧٤ رواية المرايا	اخراج حسن الامام
٤٠ - الحب تحت المطر	١٩٧٥ رواية ادبية	اخراج حسين كمال
٤١ - الكرنك	١٩٧٥ رواية ادبية	اخراج على بدرخان
٤٢ - المذنبون	١٩٧٦ قصة صوره	اخراج سعيد مرزوق
٤٣ - المجرم	١٩٧٨ سيناريولك يوم يا ظالم	اخراج صلاح ابو سيف
٤٤ - الشريدة	١٩٨٠ قصة ادبية	اخراج اشرف فهمى
٤٥ - فتوات بولاق	١٩٨١ رواية الحرافيش	اخراج يحيى العلمى
٤٦ - اهل القمه	١٩٨١ قصة ادبية	اخراج على بدرخان
٤٧ - الشيطان يعظ	١٩٨١ قصة ادبية	اخراج اشرف فهمى
٤٨ - وكالة البلح	١٩٨٢ قصة سينمائية	اخراج حسام الدين مصطفى
٤٩ - ايوب	١٩٨٤ قصة ادبية	اخراج هانى لاشين
٥٠ - الخادمة	١٩٨٤ قصة سينمائية	اخراج اشرف فهمى
٥١ - دنيا الله	١٩٨٥ قصة ادبية	اخراج حسن الامام
٥٢ - المطارد	١٩٨٥ رواية الحرافيش	اخراج سمير سيف
٥٤ - الحب فوق هضبة الهرم	١٩٨٦ قصة ادبية	اخراج عاطف الطيب
٥٥ - الحرافيش	١٩٨٦ رواية ادبية	اخراج حسام الدين مصطفى
٥٦ - الجوع	١٩٨٦ رواية الحرافيش	اخراج على بدرخان
٥٧ - عصر الحب	١٩٨٦ رواية ادبية	اخراج حسن الامام
٥٨ - وصمة عار	١٩٨٦ رواية الطريق	اخراج اشرف فهمى
٥٩ - التوت والنبوت	١٩٨٦ رواية الحرافيش	اخراج نيازى مصطفى
٦٠ - اصدقاء الشيطان	١٩٨٨ رواية الحرافيش	اخراج احمد ياسين

قصيدة وشاعر

د. محمد عبد المطلب

نلتقى اليوم مع الشاعر شوقى على هيكل[1] ، وفى تقديرى أن أصدق وصف فنى يمكن أن يتوافق مع تكوينه الشعرى ، هو (أنه شاعر مخضرم) على معنى أن إنتاجه قد امتدَّ على مساحة زمنية واسعة ، تشمل أفراداً متعددى المذاهب ، من رومانسية إلى واقعية ، ومن شعر ملتزمٍ بالوزن والقافية ، إلى آخر متحرر منهما ، وشوقى هيكل بين هؤلاء وأولئك يتحرك دلاليًا فى مجال المجددين أحياناً ، وفى مجال التراثيين أحياناً أخرى ، لكنه أبدا لم يتزحزح عن موقفه من الناحية الإيقاعية ، وربما أثرنا لهذا كله وصفه بالشاعر المخضرم برغم أنه مازال فى قوة الرجولة .

وشاعرنا صاحب ثلاثة دواوين ، أولها (كبرياء) صدر فى سنة ١٩٧٩ وثانيها (ظلال وعيون) صدر فى سنة ١٩٨٢ ، وثالثها ديوانه الأخير (رحلة إلى عينين) صدر سنة ١٩٨٨ .

وتواريخ هذه الدواوين يجب ألا تخدعنا ، إذ الحقيقة أن بدايات هذا الشاعر كانت سابقة لعملية النشر بسنوات طويلة ، فقد كنا نستمع لإبداعاته فى دار العلوم فى أوائل الستينيّات ، وظلت هذه الإبداعات تتوالى دون توقف حتى الآن .

وهذه الاستمرارية هى التى دفعتنا إلى تصنيف الشاعر ضمن أصحاب الزمنين ، لكن الحذر يقتضى ألا يكون هذا التصنيف وسيلة وضع المبدعين فى فضائل وقوائم ، وإنما يكون وسيلة رصد لظواهر فنية تنتمى إلى هذه الناحية أو تلك .

والملاحظ أنه برغم معاصرة الشاعر ، كان إنتاجه مخالفاً قليلاً أو كثيراً لمعظم إنتاج جيله الشعرى ، ويبدو أن طبيعة النشأة والتكوين كان لهما أثر بالغ فى توجهاته الفنية ، ومن ثم جاء الإنتاج الشعرى ملتزماً بالقالب التراثى ، ولم يخرج عليه إلا فى حدود ما سمح به القدماء أيضاً ونعنى بذلك تطوير الشكل الإيقاعى إلى نظام الموشحات والمقطعات ، ومن ثم يكون من الصعب ضمه إلى تيار الحداثة الذى سيطر على مجال الإبداع الشعرى المعاصر .

ومن جانب آخر لا يمكن عد الشاعر تراثياً ، على معنى أنه تحرك داخل الإطار الموروث شكلاً ومضموناً فحسب ، إذ أنه تحرك حركة فنية داخلية سمحت له باحتلال مكانة وسط تيار الحداثة ، أى أنه كان جماع تيارين متجاورين ومتوازيين ، وإن كانت الغلبة والوضوح فيهما للتيار التراثى .

والنظر فى ديوان الشاعر الأخير يؤكد هذه الظواهر التى ألمحنا إليها ، فهو فى عالمه الشعرى يكاد ينغلق على ذاته ، حيث يعيش داخل دائرة عاطفية استغرقته وسيطرت عليه ، فجاء إبداعه الشعرى وثيق الصلة بالتيار الوجدانى الذى تجلى أثره واضحاً فى الدلالة التى امتدت خلال ست عشرة قصيدة ، مثلت مجموعة دفعات عاطفية يربطها خيط نفسى واحد ، كما تجلى أثره فى الصياغة الشعرية التى أنتجت هذه الدلالة .

ومع التقدم فى قراءة الديوان نلحظ نقلة فكرية مغايرة تبتعد عن التيار الوجدانى ، وتلتحم بمدرسة الإحياء التى خاضت غمار المجتمع فى حذر وحيطة ، لكنها استطاعت – على نحو من الأنحاء – أن تعبر عن شواغل مجتمعها ، وأن تكون مرآة مكبرة لقضاياه .

وقد استمر هذا النمط الشعرى المعدل فى ديوان شوقى هيكل فى نحو تسع عشرة قصيدة فإذا أضفنا الإهداء إلى المجموعة الأولى العاطفية ، فإننا سنجد توازناً فى إنتاج الشاعر الأخير يتيح لنا القول بأن عالم شوقى هيكل يتراوح بين بنيتين رئيسيتين هما : (الأنا – الآخر) و (الأنا – الآخرون) ، وهما البنيتان المسيطرتان على قسمى الديوان .

وقد تشكل المعجم الشعرى عند شوقى هيكل بفعل هذا التوجه ، ومن ثم كانت التراكيب اللغوية ذات خواص مميزة ، تجمع بين التراث والحداثة على صعيد واحد ، وإن كانت الغلبة التركيبية للجانب التراثى ، الذى تحركه داخله عن وعى وقصد ، أعلن عنه فى بعض إبداعاته الشعرية ، ولعل هذا الملحظ كان وراء تلك الذاتية التى ظللت معظم نتاج الشاعر ، حتى تلك التى تنتمى إلى ما يسمى بالشعر الاجتماعى ، أو الواقعى .

ونستطيع أن نفسر هذه الذاتية برجوعها إلى مصدرها الخفى ، وهو إحساس الحب الذى نبعت منه ، لكنه الحب بمعناه الواسع ، حب الشاعر للمرأة ، وحبه لأساتذته وأصدقائه ، وحبه لمفردات عالمه التى يعايشها ، ثم حبه لفنه الشعرى من خلال حبه لفن الشعر على إطلاقه .

وقد انعكس هذا الإحساس الغلاب على اختيارات الشاعر ، إذ المألوف أن يقوم المبدع بعمليتين متزامنتين ومتوازيتين فى آن واحد ، هما : الاختيار والتوزيع ، بمعنى أنه يقوم أولاً باختيار مفرداته من مخزونه المعجمى على نحو يحقق التناسب بين الدال والمدلول ، ثم يقوم ثانياً بعملية تعليق للمفردات داخل السياق ، بحيث يحقق التناسب بين الدوال من ناحية وبينها وبين حركته الذهنية من ناحية أخرى .

فلو نظرنا إلى اختيارات شوقى هيكل لوجدناها محصورة داخل جدول الحب الذى أشرنا إليه ، وخاصة فى الجزء الأول من الديوان .

والنظرة الإحصائية السريعة تؤكد هذا الملحظ ، فقد ردد الشاعر دال (الحب) ومرادفه حوالى مائة وسبع وثمانين مرة ، فإذا كانت قصائد الديوان خمسا وثلاثين قصيدة ، فإن معدل التردد يبلغ خمس مرات فى القصيدة الواحدة ، وهى نسبة مرتفعة بالنظر إلى أن هذه اللفظة ليست من الألفاظ التى يرتفع ترددها عموماً بصرف النظر عن السياق ، فالفعل (كان) مثلاً يرتفع تردده فى

أى نص أدبى ، ومع أهمية رصد هذا التردد أحياناً ، لكن الفعل قابل للزرع فى معظم السياقات ، أما دال (الحب) فإنه يحتاج إلى سياق معين ، وإلى إعداد تعبيرى خاص ، بحيث يؤدى دوره فى إنتاج الدلالة من خلال كل ذلك .

(٢)

لا شك أن ظاهرة الحب بسيادتها التعبيرية ــ عند شوقى هيكل ــ كانت وراء اختيار النص الذى نعرض له بالتحليل ، باعتباره ممثلاً لكثير من الخواص الفنية للشاعر ، سواء فى الحركة الذهنية أو فى الشكل الصياغى .

ويجب أن نشير إلى أن التعامل مع النص سوف يكون من خلال مدخله الوحيد وهو صياغته اللغوية ، فى جانب الاختيار ، أوفى جانب التوزيع ، ولن يكون من همنا الانشغال بأمور تبتعد عن الصياغة ، إذ إن ذلك يشدنا إلى متاهات قد تكون مهمة ، لكنها ليست من صلب العمل الأدبى ، وإنما هى أمور تنضاف إلى تاريخ الأدب ، أو الاجتماع ، أو التراجم الأدبية .

والنص المختار للتحليل يعلن عن هويته بداية من العنوان الذى اختاره الشاعر ، (أنت والدنيا سواء) ، فهو يجمع بين طرفين أساسيين : المحبوبة والدنيا ، وبالطبع يلتحق بهما طرف ثالث هو الذات الشاعرة ، بحيث يكون انطلاق الدلالة من خلال العلاقة الجدلية بين هذه الأطراف الثلاثة : أنا ــ أنت ــ الدنيا .

ويقوم النص بنائياً على خمس حركات ، تمثل كل منها دفعة ذهنية وعاطفية متلاحمة ، تمتد لتتصل بما قبلها وما يليها فى شكل دوائر متداخلة تحقق فى النهاية كياناً فنياً محكم البناء .

ويقول الشاعر فى الحركة الأولى :

إنى أراكِ كما أرى دُنْيا الْبَشَرْ
بحراً يُبَشِّرُ بالسلامةِ والخَطَرْ
فلقد رأيتُ تقلُّبَ الدنيا معى
ما بين عُسْرٍ أو نعيم قد زَخَرْ
ورأيتُ فيها من تطوُّقِ بالوفا
ءِ وَمَنْ تَخَلَّقَ بالجفاءِ وَمَنْ غَدَرْ
ورأيتُ فيكِ نقائضَ الدنيا معاً
ما بين إقْبَالٍ وصَدٍّ مُنْتَظَرْ

وواضح أيضاً أن المدخل التعبيرى للدلالة هو رصد عنصر المفارقة التى مثلت نقطة الارتكاز لتفجر المعانى وانتشارها ، وعلى هذا تكون الحركة التحليلية حركة (بندولية) تتأرجح أماماً وخلفاً وصولاً إلى الناتج النهائى .

ففى البيت الأول تجمع الصياغة بين الأطراف الثلاثة من خلال رموزها اللغوية ، حيث تقدمت (الأنا) من خلال ياء المتكلم فى (إنى) ، ثم جاءت (الأنتِ) من خلال (كاف الخطاب) فى (أراكِ) ، لكن الطرف الثانى يأتى من خلال اسمه الظاهر (دنيا) ، وبما أن الضمائر أكثر رسوخاً فى المعرفة ، فإن الهدف التعبيرى يتحقق بجعل الطرفين الأولين أساس التحاور الدلالى ، ثم تأتى (الدنيا) كعنصر إضافى يعبر من خلاله الشاعر عن موقفه الخاص من عالمه ، على معنى أن الجزئية قد ولدت الكلية على غير المألوف .

وتأتى الشطرة الثانية فى البيت الأول بعنصر المفارقة الذى يغلف النص فى جملته ، فيتم الجمع بين (السلامة والخطر) على صعيد واحد .

ويجب أن نلاحظ ــ هنا ــ كيف أن استخدام التقابل جاء تكامليا على غير المألوف فى المواضعة من تنافى النقيضين ، والتكامل يتم بالنظر إلى السياق الذى احتوى التقابل ، فهو سياق (البُشْرَى) الذى يجعل من طرفى التقابل دالاً واحداً تتقبله الذات بكليته الجديدة برغم المفارقة الكائنة فى داخله .

وتلعب الصورة التشبيهية دوراً بالغاً فى إنتاج الدلالة فى البيت ، حيث كانت وسيلة ربط الطرفين الأخيرين (المحبوبة ــ الدنيا) ، ولم يتم بناء الصورة دفعة واحدة كما هو المألوف فى الصور التشبيهية ، فعندما أقول : هذا الرجل كالجبل ، تكتمل الصورة بوجود الطرفين أولاً ، وإدراك العلاقة التشبيهية بينهما ثانياً .

لكن الشاعر لم يلجأ إلى هذه الوسيلة الثنائية فى بناء الصورة ، وإنما تحرك حركة ثلاثية حيث ربط المحبوبة بالدنيا عن طريق إدراكه للعلاقة بينهما فى قوله : (أراكِ كما أرى الدنيا) ثم أضاف طرفاً ثالثاً هو (البحر) ، لتتحول الصورة على هذا النحو إلى بنية ثلاثية الأركان ، أى أن المحبوبة صارت الدنيا ، وهى البحر دفعة واحدة .

وتلعب الناحية الإيقاعية دوراً بالغ التأثير فى البيت ، حيث جاءت الشطرتان مُصرَّعتين نتيجة للتوفيق الصوتى بين نهاية الشطرة الأولى والثانية بحرف الراء الساكن ، وهى وسيلة فنية تعمل على تصعيد درجة الإيقاع ، وكأنها دقات ناقوس تعلن مولد الدلالة فى النص كله .

وفى البيت الثانى يرتد الشاعر إلى ذاتيته فى حركة تراجعية ليصل بينها وبين الطرف الثالث (الدنيا) ، بينما يتم إسقاط الطرف الثانى (المحبوبة) وهو إسقاط له دلالته الخطيرة إذ عن طريقه تعلن الذات طبيعة عواطفها ، وأنها مُغَلَّفة بالكبرياء التى تجعل لها وجوداً خاصاً ، على معنى أنها لا تذوب فى المحبوبة ــ كما هو الحال عند الرومانسيين ــ وإنما ترتبط بها حيناً ، وتنصرف عنها حيناً ، لكن الانصراف يتم عن طريق تداخل الطرف الثالث (الدنيا) .

وقد بدأ البيت بحرف (الفاء) كرابط لغوى يمد الدلالة من البيت الأول للبيت الثانى ثم يتسع هذا بإعادة فعل (الرؤية) مرة ثانية ، ليكون إدراك الذات لما حولها هو الفاعل الأساسى فى إنتاج الدلالة .

وهذا الملحظ الأخير يعلن عن وجود خط تعبيرى يتوازى مع خط المفارقة ، هو خط التكرار ، حيث تردد الفعل (أرى) خمس مرات فى الحركة الأولى ، وهى رؤية صادرة من الذات ، وواقعة على الطرفين (المحبوبة ــ الدنيا) ، وهذا النمط التعبيرى يؤكد ما لاحظناه عن كبرياء الذات العاطفية .

وتتحرك الصياغة فى البيت من بنية التكرار إلى بنية المفارقة حيث الجمع بين (عسر ــ نعيم) والبنية على هذا النحو تعلن عن نوع من الإبداع التعبيرى الذى لم يتعامل فيه الشاعر مع الصيغ المألوفة ، أو ما يقدمه له المعجم من ألوان التقابل اللغوى ، كالتقابل بين البياض والسواد مثلاً ــ إنما خلق لنفسه تقابلها الخاص ، حيث جمع بين طرفين لا يتناقضان ، إذ إن نقيض (العسر) (اليسر) ، ونقيض (النعيم) (الشقاء) ،

لكن الادراك اللغوى الخلاق هو الذى جمع بين العسر والنعيم على سبيل التقابل اعتماداً على أن التحرك من الشقاء إلى العسر يتم بالارتكاز على علاقة السببية .

ويستمر البيت الثالث فى مد البنية التكرارية بإعادة فعل (الرؤية) مع صبها على رصد تقابل جديد ، أى أن بنية التكرار تلتحم ببنية التقابل ، ويتم بناء التقابل بطريق غير مباشر ، إذ إن المستوى السطحى فى البيت يتحدث عن الدنيا ، لكن المستوى الباطنى يصرف الحديث إلى المحبوبة ، فإذا كانت الدنيا محلاً لمن تخلقوا (بالوفاء والغدر) ، وبما أن المحبوبة واحدة من مفردات الدنيا ، فإنها تحتمل هذا التقابل أيضاً ، بل ربما كانت مثلاً واضحاً فيه .

ويأتى البيت الأخير فى هذه الحركة ليعود بالطرف الساقط مرة أخرى إلى المستوى السطحى للصياغة ، حيث تظهر المحبوبة من خلال الضمير فى (فيك) ليكون ظهورها موازياً لظهور المفارقة التى يتبدى أحد طرفيها بالفعل (إقبال) والطرف الآخر بالقوة (صد منتظر) ، (فالصد) وإن لم يظهر فى الحال فهو كامن بالقوة يتحين الوقت الذى يتفجر فيه .

فالحركة الأولى فى جملتها كانت مدخلاً للذات إلى عالم الموضوع الداخلى وتحويله من الخفاء إلى الوضوح ، ثم مواجهته مواجهة صريحة قد تحقق للذات بعض الراحة النفسية .

(٣)

ويقول الشاعر فى الحركة الثانية :

فيكِ الغرائبُ كلُّها قد صُوِّرَتْ
حتى جَمَعْتِ من الهوى شَتَّى الصُّوَرْ
فأراكِ يوماً كالقَتادِ مُشِيكَةً
وأراكِ يوماً مِثْلَ أوراقِ الزَّهَرْ
وأراكِ فى حَرِّ السُّمُومِ إذا طَغَتْ
وأراكِ فى بَرْدِ النسيمِ إذا انْتَشَرْ
وأراكِ شمساً تستبدُّ بقيظِها
وأراكِ سحراً ذاب فى ضَوْءِ القَمَرْ

وهذه الحركة فى جملتها تنصرف إلى المحبوبة خلال وقوعها تحت الرؤية الإدراكية للذات ، وهنا يتم إسقاط الطرف الثالث (الدنيا) مع الاحتفاظ له بنوع من الوجود الجزئى من خلال بعض مفرداته كالنسيم والشمس والقمر ، وهذا النمط التعبيرى يتيح للذات الانفرادَ بالموضوع لاستكشاف أعماقه ، وإخراجها إلى الواقعِ المُعَايَنِ .

ويخلص البيت الأول صياغياً للمحبوبة كصورة كلية داخلية ، وهذه الطبيعة الداخلية أفرزتها أداة لغوية بالغة التأثير هى حرف الجر (فى) الذى نقل الظواهر المنتمية للمحبوبة من الظاهر إلى الباطن .

أما الطبيعة الكلية فقد أفرزتها صيغ الجمع أحياناً (الغرائب ــ شتى الصور) وصيغ العموم أحياناً أخرى (كلها ــ جمعت) .

وهذا البيت إن لم يَنْتَمِ إلى خط المفارقة الذى يسيطر على النص فى جملته ، فإنه على نحو خَفِىٍّ قد حقق هذه المفارقة باستخدام صيغ الجمع والعموم التى تحتوى على عنصرى المفارقة بالضرورة .

ويمثل البيت الثانى بداية تجلى الذات مرة أخرى من خلال وسيلتها الإدراكية (أراكِ) ، كما يمثل تحرك المفارقة من المستوى الباطنى إلى المستوى الظاهرى ، حيث تجمع الصياغة بين القتاد الشائك وأوراق الزهر كخاصية من خواص المحبوبة .

وتلعب الحواس دوراً أساسياً فى هذه الحركة ، من حيث كانت وسيلة الإدراك التى تستبطن بها الذات الموضوع ، ولم يعد الإدراك مقصوراً على حاسة الإبصار ، بل شاركتها غيرها من الحواس فى محاولة لاستجماع أكبر قدر من مواصفات المحبوبة .

وما كان من الممكن أن تنجلى هذه المفارقات إلا بتحويل الموضوع إلى كائن شفاف يظهر كل ما فى داخله من تناقضات المرأة عموماً ، والمحبوبة خصوصاً ، كما يظهر ما فيها من تقلب وتغير يجمع المتوافقات أحياناً والمتقابلات أحياناً أخرى .

وعلى هذا النحو تتوافق الحركة الثانية مع الحركة الأولى فى كونهما ممثلين لخطين متوازيين : خط المحبوبة ــ خط الحياة ، وبينهما تنعقد المشابهة فى جانبها التقابلى .

وبجانب خط المفارقة يأتى البناء التشبيهى ليؤدى دوراً مؤثراً فى إنتاج الدلالة ، حيث نقلها من الداخل إلى الخارج ، وحولها من المعنوى إلى المحسوس ، فالبناء التشبيهى كان وسيلة إبحار الشاعر فى عالم الحب والمحبوبة وإدراكه إدراكاً مجسداً .

وتحقيقاً لهذا الإدراك تردد فعل (الرؤية) خمس مرات منسوباً إلى الذات ، ليحقق لها السيادة التعبيرية ، ثم تتأكد هذه السيادة بجعل الرؤية خطا فوقيا للدلالة ، وما تقع عليه خطا تحتيا لها ، وبهذا النمط تحافظ الذات على خط الكبرياء الذى حققته لنفسها فى الحركة الأولى .

(٤)

ونتقل إلى الحركة الثالث حيث يقول فيها الشاعر :

وأراكِ فى بُعْدِ النجومِ وقُرْبِها
مثلَ السرابِ إذا دنا ثم انْحَدَرْ
وأراكِ فى نورِ المفاتنِ كالضحى
وأراكِ عند الشوقِ ناراً تَسْتَعِرْ
وأراكِ فى صدرى دواءً شافياً
وأراكِ داءً فى الضلوعِ قد اسْتَتَرْ
وأراكِ يأساً فى دياجيرِ الأسى
وأراكِ لى أملاً تنوَّر وَازْدَهَرْ

وإذا كانت الحركة السابقة قد كشفت عن المفارقة التى تستكن فى المحبوبة ، فإن الحركة هنا تكشف أيضاً عن المفارقة فى المحبوبة ، ولكن من خلالها وقعها على الذات ، وبمعنى آخر نقول إنها تحدد الشعور الداخلى للذات تجاه الموضوع .

فتكرار فعل الرؤية يرتدُّ إلى الداخل لا إلى الخارج ، ويرصد التفاعلات المتغيرة تجاه بعد المحبوبة أو قربها ، وما ينتج عن ذلك من تفجر الأشواق المعذبة التى توازى عملية الفراق الجسدى ، وعلى هذا النحو يصبح الموضوع مصدر المفارقة التى تعيشها الذات بما فيها من (راحة ، وألم) ، وما فيها من (يأس ، وأمل) .

وارتفاع نسبة تردد فعل الرؤية فى هذه الحركة إلى ست مرات يعطى مؤشراً على اتساع مساحة المدرك ، واستغراقه لحالتى المحبوبة المتقابلتين ، أى أنه كلما تقلمت الصياغة فى رصد المفارقة ، اتسعة خطوطها ، وينصرف الجهد التعبيرى إلى تجميع هذه الخطوط فى سياقاتها المهيئة لاستقبالها .

وكما ارتفعت نسبة تردد فعل الرؤية ، ارتفعت — أيضاً — نسبة تردد عناصر المفارقة على النحو التالى :

بعد	قرب
دنا	انحدر
نور	نار
دواء	داء
يأس	أمل

وهى فى معظمها مفارقة سياقية تعتمد على القدرة الخاصة فى خلق التراكيب وغرسها فى السياق ، ذلك أن (الدنو) — مثلاً — يتقابل مع البعد لا مع (الانحدار) ، و (النور) يتقابل مع الظلمة لا مع (النار) ، فالشاعر يتحرك تركيبياً من خلال الجديد حينا ، ومن خلال المأثور حيناً آخر .

ولكن الجدة هنا تتحرك فى إطار السلامة والصحة ، أى إنها جدة محسوبة بعيدة عن الشطط والعبث الذى يؤدى إلى انغلاق المعنى ، فهى محكومة بالعرف العام من ناحية وبتلازمات الصياغة من ناحية أخرى ، (فالانحدار) — مثلاً — وإن لم يكن مضاداً (للدنو) فإنه من مسببات (البعد) وهو المقابل الأصلى .

ومن الملاحظات على البنية الشكلية أن تكرار فعل الرؤية يأخذ طابعاً رأسياً ، حيث يبدأ كل بيت من أبيات هذه الحركة به ، وهذا النمط الصياغى يعمل على تعميق الدلالة ، وذلك بتفجيرها من نقطة محددة ، ثم يعاد التفجير مرة أخرى فى إلحاح يتجدد مع تجدد الدفقة الدلالية .

ويتساوق مع تكرار فعل الرؤية ، تكرار حرف الجر (فى) ، الذى يحيل الرؤية من بعدها الخارجى ، إلى أبعاد داخلية لا يكفى البعد وحده فى إدراكها ، ومن ثم يكون الحرف محولاً للفعل من معنى (الإبصار) إلى معنى (البصيرة) .

وتتعاون الصورة التشبيهية مع الوسائل السابقة فى إنتاج دلالة هذه الحركة ، حيث تكاثرت أبنيتها ، وتداخلت عناصرها ، بحيث أصبحت الحركة كلها عملية كشف وظهور ، سواء أكان هذا الكشف بنقل المجهول إلى المعلوم — كما فى البيت الأول — أم كان بنقل المعنوى إلى المحسوس — كما فى البيت الثانى — أو كان بعقد المقارنة بين محسوسين يتمايزان فى الوضوح — كما فى



البيت الثالث — أو بنقل المحسوس إلى المعنوى — كما فى البيت الأخير .

(٥)

ويرتب المبدع الحركة الرابعة على الحركة الثالثة فى عملية توليدية ، على معنى أن الظواهر التقابلية فى الحركة الثالثة قد ولدت بالضرورة الدلالة الكلية فى الحركة الرابعة ، حيث يقول الشاعر :

قد عشتُ فى قَلَقٍ بحبِّكِ دائم
يا ويحنا ! فمتى بربِّكِ نَسْتَقِرْ ؟!
ومتى نصير بلا عذابٍ فى الهوى
ونحبُّ لا شكوى هناك ولا ضَجَرْ
وأراكِ فى دنيا المحبةِ جنتى
يا جنتى ! فإليكِ قد طال السَّفَرْ
وسئمتُ من تَرَحٍ توالى بعده
فَرَحٌ يخالطه على الدنيا الْكَدَرْ

والحركة فى مجملها تدور حول العلاقة الجدلية بين اليأس والأمل ، وهو ناتج دلالى لما سبق من حركات تجمع عناصر المفارقة فى المحبوبة ، حيث انعكس كل ذلك فى هذه الحركة فولد التقابل الخفى بين اليأس والأمل .

وتتبدى عناصر اليأس مع مطلع البيت الأول (العيش فى قلق) واستخدام الفعل عشت يؤثر فى حركة المعنى تأثيراً بالغاً ، إذ هو فعل مفرغ من الحدث ، خالص للزمن ، ومن هنا تصبح (حالة القلق) زمناً سالباً فى عمر الشاعر ، على معنى توقف العمر حديثاً عند منطقة القلق ، انتظاراً للحظة الانفراج .



وتزداد حدة القلق عند تعلقه (بالحب) ، إذ جاءت الصياغة قائلة (بحبك) أى أن القلق خالص لإدراك مشاعر المحبوبة ، وهو أمر يرجع إليها لا إليه ، ومن ثم يشتعل القلق ، الذى انعكس اشتعاله تعبيرياً فى صرخة لغوية فى مطلع الشطر الثانى (يا ويحنا) ، وهذه الصرخة كانت رسالة إنذار للطرفين معاً ، لأن القلق إذا استمر تحول إلى يأس ، ومن اليأس إلى الراحة وربما لهذا جاءت الجملة الاستفهامية (فمتى بربك نستقر) ، وهو استفهام مفرغ من دلالته ملء باللهفة والتوجع ، معباً بالحث والإثارة .

وتفريغ الاستفهام من مضمونه الأصلى يضعف من تأثيره الوضعى ، لأنه يتحرك فى غير مجاله الطبيعى ، ومن ثم يحتاج إلى عملية مآزرة تعبيرية ، وهذا ما جاءت به الصياغة فى مطلع البيت الثانى (متى نصير) ، وهو وإن كان مفرغاً من التساؤل مليئاً بالتمنى ، لكنه على نحو من الأنحاء شد من أزر التركيب الاستفهامى السابق عليه ، ومد دلالته إلى أكبر مساحة تعبيرية ممكنة .

ويبدو البيت الثانى وقد انصرف فى جملته إلى إفراز مسببات القلق من العذاب والشكوى والضجر ، ويشكل الفعل (نصير) مرحلة زمنية تحولية تتهيأ فيها الذات للانتقال إلى مساحة زمنية أخرى ، تتشكل حديثاً بمواصفات تنفى القلق السابق ، أو تبتعد عنه على أقل الاحتمالات .

وهذه المساحة الزمنية تختلط بالبعد المكانى فى البيت الثالث من خلال :
(دنيا المحبة) (جنتى) (جنتى) ، فالاختيارات — هنا — وقعت على معجم

مفعم بالراحة النفسية ، بل تجاوزها إلى المتعة العلوية الخالصة .

ومن المدهش أن البنية فى البيت كانت ذات طبيعة توليدية ، على معنى تماسك الصياغة نتيجة لخاصية تحولية تستكن فيها .

والتحول الأساسى يبدأ ملازماً للبناء التشبيهى (أراك جنتى) ، حيث انتقلت المحبوبة من صورتها التحتية البشرية ، إلى صورة فوقية سماوية .

أما التحول الثانى فيتم توليده من التحول الأول ، إذ أصبحت المحبوبة (جنة) لا على سبيل المشابهة ، وإنما على سبيل الحقيقة ، ومن ثم صار التعامل اللغوى معها بأدوات ــ مباشرة لحقيقتها الجديدة (يا جنتى) .

ويولد بـ (يا) دلالة أساسية ، هى بعد المسافة الزمانية والمكانية بين الذات والمحبوبة ، ومن ثم تشكلت الصياغة فى الجملة الأخيرة على نحو يؤكد هذه الحقيقة ، حيث طال السفر النفسى إلى المحبوبة .

وبما أن القلق يمثل حالة توتر داخلى يقع بين حالتين متقابلتين ، فإن الأسطر التالية لابد وأن توضح هاتين الحالتين ، وتنقلهما من الخفاء إلى التجلى ، وإذا كانت إحدى الحالتين قد عايناها فى السطر الثالث ، وهى (الراحة النفسية) ، فإننا سوف نعاين الحالة المقابلة فى السطر الأخير ، حيث المفارقة التى لازمت الذات فى تجربتها العاطفية ، والتى تقوم على تبادل الوجود بين حالتين :

(الترح ــ الفرح) ، وإن كانت الغلبة التعبيرية للحالة الأولى ، وليس ذلك لوقوعها أولاً فحسب وإنما لترادفها مرة أخرى فى نهاية السطر ، حيث أغلقته لفظة (الكدر) .

والملحظ الأساسى هنا ، أن خلوص الصياغة لإفراز حالة القلق يستدعى بالضرورة خط المفارقة على المستوى السطحى ، بينما يكون الابتعاد عنها مؤدياً إلى تلاشى هذه المفارقة على مستوى السطح أيضاً .

(٦)

وتأتى الحركة الأخيرة فى النص لترتبط بما قبلها ارتباط النتيجة بمقدماتها ، والنتيجة الواقعة هى استسلام الذات ، وتقبلها للموضوع ، والتنازل عن جانب من الكبرياء العاطفية .

يقول الشاعر :

ما أنتِ إلا لذَّةٌ مُـزِجَ الشقا
ءُ بها ، وعاد النفعُ فيها بالضَّرَرْ
فإذا حنوتِ فأنتِ يَنْبُوعُ الحنا
نِ ، وإن جَفَوْتِ فقسوةٌ لا تُغْتَفَرْ
لكننى أهواكِ رغم توجسى
وبرغم ما عانيت فيكِ من السَّهَرْ
قدرٌ هواكِ على الفؤادِ مَقَدَّرٌ
أبداً ، فهل يُنْجِى من القَدَرِ الحَذَرْ ؟!

والبيت الأول يلخص خطوط التقابلات السابقة ، ويقدمها فى إطارها النهائى ، على اعتبار أن هذا الإطار يجسد المحبوبة داخلياً وخارجياً ، ومن ثم يتاح للذات أن تنحاز لأحد الجانبين : التقبل أو الرفض .

ويتحول التقبل إلى لون من الاستسلام ــ فى البيت الثانى ــ ، أو بمعنى أدق إلى ممهد للاستسلام ، وذلك عندما تتغلب طبيعة الحنان على القسوة فى المحبوبة ــ ثم يتحقق الاستسلام الحذر ــ فى البيت الثالث ــ ثم ينتهى الأمر بالخضوع المطلق للموضوع ، وكأنه القدر الذى لا فرار منه ــ فى البيت الأخير ــ .

وتلخيص التجربة يتم عن طريق وسيلة أسلوبية بالغة التأثير ، هى (القصر) بـ (ما وإلا) ، والمدهش فى هذا التركيب القصرى ، أن المحبوبة لم تعد محلاً للمفارقة والتقابل بل إنها تحولت إلى عنصر من عناصرهما ، والتركيب اللغوى هو الذى يقدم هذا الناتج ، إذ إن الموروث اللغوى يقول إن ما بعد (إلا) هو المقصور عليه ، وما قبلها هو المقصور ، فـ (أنتِ) باعتبارها مقصوراً ، قد انضافت إلى ما بعد (إلا) ، فأصبحت من مفرداته ، أى أنها مكون من مكونات اللذة والشقاء ، والنفع والضرر ، ومن ثم يكون تقبلها أمراً حتمياً باعتبار الطبيعة الوجودية ذاتها .

وبرغم ذلك ظلت الذات تبحث لنفسها عن عوامل إضافية تبرر لها تقبل الموضوع نفسياً ــ فتأتى الصياغة فى البيت الثانى مغلبة طبيعة الحنو والحنان على طبيعة الجفاء والقسوة ، بالارتكاز على أدوات تعبيرية صغيرة فى حيزها اللغوى ، كبيرة فى أثرها الدلالى ، وهى (إذا) فى الشطر الثانى ، إذ إن المواضعة اللغوية تفجر من (إذا) معنى التحقق واليقين لتكسو بهما ملامح الحنان فى الموضوع ، كما أنها تفجر من (إنْ) معنى الشك والاستبعاد اللذين يجعلان بين الموضوع والجفاء نوعاً من العزلة .

ويتغير خط الدلالية ابتداء من البيت الثالث عن طريق (لكن) بإشعاعاتها النابعة من الذات ، لتعلن رغبتها فى تعديل مسار العلاقة بينها وبين الموضوع ، ومن ثم يتسنى اتخاذ القرار ، وهو قرار سريع حاسم ينبثق من الفعل (أهواكِ) بحدثيته الداخلية ، وبزمنه الفريد الذى يمتد فى البعد الثلاثى للزمن الفعلى (الماضى والحاضر والمستقبل) ومن هنا يمكن اعتبار الزمن زمناً خاصاً بالشاعر ينحصر فى تجربته الشعرية التى نعرض لها بالتحليل .

والنظر فى اختيار صيغة هذا الفعل يشير ضمناً إلى نوع من المغالبة النفسية التى آلت إلى تحكم القلب فى العقل ، ومن ثم الانسياق وراء أهوائه ، فكل ما سبق كان مؤدياً إلى هذه النتيجة .

وحقيقة الزمن المبهم فى الفعل (أهواكِ) تتحدد بشكل قاطع فى البيت الأخير ، حيث يصير الحب مساوياً للأبدية (قَدَرٌ هواكِ) ، والمدهش أن الذات تتلذذ بهذا السياج الزمنى وتردده ترديداً إيقاعياً عجيباً (قدر ــ مقدر ــ القدر) بل إنها تعلن عن خضوعها له بقولها (على الفؤاد مقدر) .

وتعاود الذات تلمس الأسباب للتنازل عن كبريائها العاطفى أمام المحبوبة المليئة بكل التناقض والمفارقة ، وذلك عن طريق الإقرار بحقيقة وجودية هى غلبة القدر وسيطرته على حركة الوجود والموجود ، ومن ثم يكون الاستسلام أقصر الطرق وأكثرها راحة للنفس ، سواء أكان الاستسلام أمام القدر ، أم المحبوبة التى تعادله دلالياً .

فالنص على هذا النحو يمثل تجربة خارجية وداخلية على صعيد واحد ، ومن ثم تحركت الصياغة بين هذين الطرفين جيئة وذهاباً ، واستطاعت عن طريق هذه الحركة أن تحقق للناحية الخارجية نوعاً من العمق النفسى ، وللناحية الداخلية نوعاً من التجسد الخارجى ، فتم التوازن على مستوى الشكل والمضمون ◆

حول بينالى القاهرة الدولى .. وقضاياه

وجيه وهبه

منذ بضعة أسابيع إفتتح بينالى BIENNALE القاهرة الدولى (معرض السنتين) الثالث ، ذلك المهرجان الذى شاركت فيه ست وعشرون دولة من مختلف أنحاء العالم بأعمال فنانيها فى مختلف فروع الفن التشكيلى من تصوير ونحت وحفر . هذا وقد شغلت الأعمال المعروضة أغلب قاعات العرض التابعة لوزارة الثقافة (مجمع الفنون بالزمالك - مجمع الجزيرة للفنون - قاعة النيل) بالإضافة إلى القاعة المستديرة لنقابة الفنون التشكيلية .

البينالى الوليد :

وبينالى القاهرة الدولى يعتبر معرضاً حديثاً نسبياً ، إذ أن المقام حاليا هى دورته الثالثة ، ولكم هى فترة قصيرة فى عمر أقرانه من المعارض العالمية ، بل وحين نقارنه ببينالى الأسكندرية ، ومع هذا فإن أقامته تعتبر فرصة جيدة للتعرف على فنون « الآخر » والتعرف على مختلف أحدث التيارات العالمية فى الفن - أو ذلك هو المفترض - وكم هو مفيد للفنان المصرى وللجماهير المصرية المحبة للفنون ، وكم هى الخبرات المكتسبة أيضاً للقائمين على تنظيم وإدارة مثل تلك المناسبات ، وإنطلاقاً من تقدير عميق للجهد المبذول فى إقامة هذا البينالى - تلك الجهود التى لا ينكرها أحد - وإيماناً بدور مثل تلك المناسبات الثقافية الفنية ودورها فى دعم البنية الجمالية للشعوب ، فإننا لا يجب أن نتجاهل بعض ما نرى أنه قصور يمكن أن يتحاشاه القائمون على البينالى فى المرات القادمة ، أما ما يمكن الإشادة به - وهو الكثير - فقد سجلنا للمعنيين فى حينه ، ولعل أوضح إنجاز نسبى على سبيل المثال هو تلك المطبوعات المصاحبة للمعرض ، وهى مطبوعات جيدة التصحيح والتنفيذ ، وإن كنا نأمل فى المرات القادمة ، أن تتاح الفرصة لطبع عدد من الصور الملونة للأعمال الفنية ضمن مطبوع (كتالوج) المعرض ، كما لا ننسى الإشادة بتلك « المطوية » التى تحوى البرامج والندوات والمحاضرات المصاحبة للمعرض بالإضافة لتلك الخريطة الموضحة لأماكن عرض الأعمال وأماكن قاعات العرض الأربع .

عن التنظيم

المتابع لما تنظمه الدول فى منطقتنا العربية من مهرجانات فنية وثقافية . لها صفة يراد لها أن تكون دولية ، لا يفوته ملاحظة وهى آفة من آفات عقلية القائمين على تلك المناسبات ، الأوهى إعطاء نصيب الأسد من جوائز وشهادات لفنانى بلدهم المضيف المنظم أو حتى لأنفسهم إذا كانوا فنانين ، ولكم إنتقدنا غيرنا لهذا المسلك وننسى دائماً أننا كما نحن رواد فى منطقتنا فيما يحمد ، فكأنه يعز علينا أن تفوتنا ريادتنا فى ما لا يحمد أيضاً ، فعلى سبيل المثال على المستوى المحلى للمعارض والمسابقات الفنية ، فى فترة ماضية قريبة ، حينما كانت جهة إدارية تنظم معرضاً عاماً ومسابقة سنوية ، كان أن اعطيت الجوائز الأولى فى أحدى الدورات لفنانين هم كبار العاملين فى تلك الجبهة والمشرفين عليها فكيف نضعف ونتهاوى أمام البديهيات ؟ كيف نقبل الإشتراك فى مسابقة نحن منظموها ؟ بل وإن لجنة التحكيم كانت تشكل بقرار من رئيس تلك الجهة نفسه وكان حرياً بهم أن يعتذروا عن المشاركة أو على الأقل المشاركة خارج التحكيم لإعطاء القدرة ودرءاً للشبهات ، بغض النظر عن قيمة فنهم ، ونحن وإن كنا نكن لكل من نعنيهم ولفنهم ولمجهوداتهم الإدراية كل ود وإحترام ، إلا أننا دعماً لهذا الود وذلك الإقدام لابد وأن ندق لهم أجراساً قد تنبههم لجريرة ما يرتكبون فى حق أنفسهم وفى حق ما يستهدفونه بحسن النوايا ، لأن النتائج تكون وخيمة على الجميع ، وهل أدل على ذلك مما حدث لمسابقة العام نفسه ؟ ذلك الذى عانى مدى أعوام من تصاعد ذلك الشك فى سلامة عملية التقييم التحكيمية ، مما أدى إلى أن تقرر الغاء المسابقة بعد تصاعد إحتجاجات الفنانين ، وتحويلها إلى مجرد معرض عام سنوى - وما أكسلنا وما أسهلنا حين نتوخى حل أية مشكلة ، نوعاً من العجلة بإصدار قرارات المنع أو الإباحة ، دونما أية محاولة للبحث المتأنى - مما يترتب على ذلك فى السنوات التالية ، إلى أن وصل مستوى ذلك المعرض ، إلى كونه مجرد حشد من أعمال الفنانين القديمة ، وتأتى إليه بدلاً من لجنة التحكيم ، لجنة أشبه بلجان الشؤون الإجتماعية تسمى لجنة المقتنيات ، تقتنى من المعرض بعض الأعمال - كنوع من الدعم أو الإعانة المستترة للفنانين ، وغالبا ما تغطى المقتنيات أغلب الفنانين المشتركين فتقتنى عملاً من كل مشترك ، كنوع من العدالة الإقتصادية أما عن روح التنافس ، فقد تلاشت بالطبع ، وأصبح بعض الفنانيين الكبار - للأسف - يشاركون بأعمالاً مضى عليها عشر سنوات - وهو

مـا يعد مخالفة صريحة وصـارخة لقواعد وشـروط الإشتـراك فى المعـرض العـام ـ للتخلص منهـا عن طريق لجنة المقتنيـات الكريمة ، فـأى عبث وإستهتـار هـذا من هؤلاء ؟ القدوة ياسادة

إن أية لجنة تحكيم شكلت فى الماضى أو سوف تشكل فى المستقبل لأية مناسبة معرضاً كان أو غير ذلـك ، هى عملية خـلافية ، تحتمـل الشـك فى قـراراتهـا كـما تحتمـل العكس ، وأياً كانت أخطاء التحكيم فإن إلغـاء التحكيم هو قـرار سهل غـير محتاج لعبقرية فذة ، وهو ليس حلاً لمشكلة ولكنه خلفاً لمشاكـل عديـدة ، بالإضـافة لـدلالاته المعبرة عن منهج للتفكير لدى هؤلاء القائلين بـالإلغـاء ـ درءاً للمشـاكـل ـ لا يقـل خطورةعن منهج الفاشلين الأدعياء مثيرى الغبـار والمشككـين فى كـل قـرار تحكيمى لا يحمـل أسمائهم وفى كـل لجنة تتجـاهل عجزهم أو عبثهم الصبيانى ، فلتعد المسابقة للمعرض العام وكفى هزلاً

عن تحكيم البينالى

أما عن تحكيم بينالى القاهرة الـدولى ، فإن إنتقادنا التالى له يجب أن يقترن بوجهة نـظرنـا فى أهميـة التحكيم بصفـة عـامـة والمذكورة فيها سبق ، حتى نؤكد مرة ثانية أننـا لسنا مـع أنصار إلغـاء التحكيم ، فى الدورة الأولى لبينالى القاهرة الدولى ١٩٨٤ كـان العرض قـاصراً عـلى الدول العـربية وأسفر التحكيم عن فوز مصر بنصف عدد جوائز الدوره وقلنا . . ربما فإن مـوقع مصر الريادى تاريخيا يسمح بذلك ، خاصة وأن بعض الدول العربية التى لها تاريخ أيضا لم تشترك فى تلك الدورة . وفى الدورة الثانية للبينالى ١٩٨٦ ، وبعد إشتراك بعض الدول الأوربيـة على ثلث جـوائـز البينـالى ، وفى الدوره الأخيرة المقامه حالياً ، حصلت مصر أيضاً على ثلث جوائز البينالى أيضاً بل وعلى جائزة البينالى الكبرى المقـررة لأول مرة فى هذه الدورة والمسماة بجائزة النيل الكبرى .

أفلا يستدعى الأمر وقفة متأملة هادئة ؟ ماذا ؟ جرى ؟ . . وبـلا عقـد إحسـاس بالدونية وبلا عقد مغالاة فى تقدير الذات ، علينا أن ننظر للأمر نظرة تحليلة عبر أسئلة ثلاثةهى : (١) هل وصل مستوى فنانينـا فجأة لتلك الذوروة كما ونوعاً (ثلث الجوائز بالإضافة للجـائـزة الكبرى) ؟ (٢) أم أن حصولهم على تلك الجوائز هو تفوق نسبى نجم عن مشاركة هزيلة من الدول التى لم ترسل لنا من يمثلها تمثيلاً حقيقياً ومشرفا ؟

(٣) أم أن الثغرة تكمن فى عدم توفيق لجنة التحكيم ؟ إننا نعتقد أن الاجابة هى بعض من كل هذا ، فأما عن مستوى فننا المصرى المشارك فى المعرض ، فلم يكن متجانساً على الإطلاق ، كما لم يكن معبـراً ـ جمالاً ـ عن أفضل إختياراتنا لمثل هـذه المناسبـة ، التى نسعى أن تكون « دولية » لا بالإسم ، لقد شاركنا فى التصوير بأعمال جيدة لفنانين هما فرغلى عبد الحفيظ وأحمد سليم ، وفـرغلى يعد واحداً من أبرز الأسماء الحالية فى الحركة التشكيلية المصرية . وأعماله مناسبة تماماً للمشاركة فى مثل هذه النوعية من المعارض نظراً لما يمتلكه من خيال قادر على إحداث الدهشة لدى المشاهدين ذلك عبـر قدرات تقنية وأساليب إبداعية محققة بقدر من المهارة والحذق أما عن مشاركتنا فى مجـال الحفر ، فقد كانت متواضعة تارة فى إختيار الفنـان وتارة أخرى فى إختيار الأعمال المناسبة لنوع تلك العروض ، وأما عن النحت فلا أجد كلمات أخف وقعاً بعد محاولات عديدة من كلمتى « دون المستـوى » . فلا أدرى ـ أو أدرى ولا أبوح ـ عن الأسس التى بمقتضاها نختار من يمثلنا ، بما فيها طريف « من عليه الـــدور » ؟ فى تلك المعـارض . أمـا عن السؤال الثانى والمتعلق بتمثيل الدول فى هذا المعرض ، فنسأل عنه تلك الدول ، وإن كنا نعرف يقيناً جزءاً من الإجابة ، وهو الخاص بعدم ثقة بعض الدول فى قدرتنا على التنظيم وفى مدى جديتنا فى العملية التحكيميـة ، ولهم فى ذلك شواهد من الماضى القريبة . هـذا بالإضـافة إلى إفتقـاد روح المنـافسـة والـدافعية عـلى المشاركـة ، فالقيم المـادية للجوائز بينالى القاهرة الوليد . الذى ليس له تاريخ ـ هـزيلة . . هزيلة ، وأرى سهـولة تدارك ذلك لو أردنا ، فبتكاليف الكثير من حفـلات الإستقبـال ـ التى نعلم ولا ننكر أهميتها ـ يمكننا مضاعفة قيم الجوائز أضعافاً كثيرة بحيث تمثل عنصـراً لجذب الفنـانين وحثهم على المنافسة القوية ، كما يمكننا أيضاً أن نـطبع للفنـانين أعمـالهم بطريقـة أكثر جاذبية بـالألوان فى مـطبوعـات المعرض ، وهـذا أيضا عـامل جـذب أشد أهميـة من حفلات العشاء والكوكتيل أو ما شابه ذلك من البنود الكثيرة التى لها أهمية ثانوية .

أما عن السؤال الثالث والمتعلق بلجنة التحكيم ، فبادئ‌ذى بدء ، أية صفة للجنة تتكون من ـ أربعة أفراد فقط لا غير (إثنان مصريان وفرنسى وأسبانى) تجعلنا فتحقها بـ « لجنة التحكيم الدولية » ؟ ـ لجنة رئيسهـا مـصـرى هـو فى نفس الـوقت « رئيس البينالى » ، وهو المصور عز الدين حمودة ، وأعضاؤها هم الفنان الكبير حسين بيكار ـ الذى نعرف قدرة ونزاهته ـ والناقد الأسبانى خـوليـان جـاييجـو JULIAN GAYGO والناقد الفرنسى ميشيل جيبسون MICHEL GIBSON واعتـذر عن الحضـور النـاقـد الإيطالى « ساسانى » SASANI هذه اللجنة لا نشك فى نزاهتها على الاطلاق ، ولكننا ندعى عدم تمثيلها لصفة الدولية فضلاً عن أن قـراراتها تبـين لنا عن صعـوبة وصفهـا بالمحايدة ، ولا نستبعد وقـوعها ـ نفسيـاً ـ دون أن تدرى تحت تأثيرات غير مباشرة لمبدأ « إكرام الضيف » مما يستتبعه من رد التحية بمثلها أو أحسن منها أى « إكرام المضيف » ، والضحية فى النهاية هو ذلـك الوليـد الذى نسعى نحو إكتسابه صفة « دولية » كنوع من الشرعية الفعلية ، متمثلاً فى مشاركة حقيقة قوية من جميع الأطراف ونظرة أكثر جديه من المضيف المنظم ◆

انظر صور الموضوع

موقع الأسلوبية على الخريطة الألسنية المعاصرة

د. فتح الله سليمان

تعد الأسلوبية من أحدث ما تمخضت عنه علوم اللغة فى العصر الحديث ، وهى أحد مجالات نقد الأدب اعتمادا على بنيته اللغوية دون ما عداها من مؤثرات اجتماعية أو سياسية ، أو فكرية ، أو غير ذلك ، أى أنها تعنى دراسة النص ووصف طريقة الصياغة والتعبير .

والأسلوبية وعلم الأسلوب مصطلحان مترادفان ، ويميل كثير من الباحثين إلى استخدام أولهما ، لأن هناك من يزعم أن هذا المجال من مجالات البحث اللغوى والنقدى ليس علماً .

وعلى الرغم من أن الأسلوبية نشأت فى إطار علم اللغة ، وأن مؤسسيها الأوائل هم — فى الأصل — لغويون ، إلا أن ثمة اتجاهات ثلاثة فى تحديد موقع الأسلوبية على الخريطة الألسنية .

الاتجاه الأول : الأسلوبية فرع من فروع علم اللغة ، ويتزعم هذا الاتجاه الناقد الأمريكى رينيه Rene Wellek وتيرنر G. W Turner ، وابستين E. L. Epstein .

وإذا سلمنا بهذا الاتجاه وجب علينا مناقشة تساؤل مهم يتمثل فى أنه إذا كانت الأسلوبية فرعاً من فروع علم اللغة فهل يمكننا القول إنها علم مثله ؟

ينبغى أولا أن نثبت أن علم اللغة « علم » لأن هناك من يدعى غير ذلك ، ومن هؤلاء هاوسهولدر Fred W. Householder الذى يزعم فى كتابه Review in International journal of American Linguistics. أن علم اللغة ليس علماً .

ونقول إن آية ظاهرة Phenomena يمكن دراستها بطريقة علمية ، كما يمكن بحثها بطريقة أخرى غير علمية ، والفيصل فى ذلك ليس ماهية الظاهرة ذاتها وإنما الوسيلة التى تعالج بها ، وإذا كان علم اللغة يدرس اللغة دراسة علمية تنبنى على الموضوعية وانتفاء الذاتية ، إذن يمكننا أن نقرر أن علم اللغة « علم » .

ولما كانت الأسلوبية ـ حسب هذا الاتجاه ـ مرتبطة بعلم اللغة إلى الحد الذى أصبحت فيه جزءا منه ، وإذا كانت دراستها تقوم ـ فى المقام الأول ـ على التحليل اللغوى ، الذى يرتكز على صفة الموضوعية ، وهى شرط لازم لأى علم ، إذن يمكننا أن نقرر أن الأسلوبية علم ، ونقول هذا رغم أن تيرنر ـ وهو أحد الذين شددوا على وجوب ارتباط الأسلوبية بعلم اللغة ـ ينفى عنها أن تكون علماً .(١)

الاتجاه الثانى : الأسلوبية حلقة وصل بين اللغة والأدب ، ومن أنصار هذا الاتجاه ستيفن أولمان Stephen Ullmann وسايس R. A. Sayce وشبيتزر ـ Leo Spitzer . ويرى هؤلاء أن الأسلوبية يمكن أن تكون حلقة الوصل بين الدراسة العلمية للغة والدراسة الأدبية للأسلوب(٢) وأنها يمكن أن تقيم جسراً بين علم اللغة والتاريخ الأدبى .(٣)

وثمة أمر ينبغى أن ننبه إليه ، وهو أنه إذا كان البحث الأسلوبى بحثاً فى « أدب » فإن هذا لا يعنى أنه يجوز له أن يتيه فى متاهات الأدب ، وتستغرقه مفاهيمه ، وتحوله فى النهاية إلى انطباعات .

الاتجاه الثالث : الأسلوبية مرحلة وسطى بين النقد الأدبى وعلم اللغة ، ويرى أصحاب هذا الاتجاه أن الأسلوبية تحتل موقعاً وسطا بين النقد الأدبى وعلم اللغة بل هى ـ فى نظرهم ـ تحوى كليهما معاً ، ودليل ذلك أن « التركيب الاشتقاقى للكلمة يشير إلى أن المقطع Style يتصل بالنقد ، والمقطع Istics يرتبط بعلم اللغة(٤) .

وعلى الرغم مما يبدو من تباعد اتجاهى النقد الأدبى وعلم اللغة ، إذ يستطيع المرء أن يسلك طريقاً لغويا دون الإشارة إلى النقد الأدبى ، كما أنه يمكنه ممارسة النقد الأدبى دون أية إشارة إلى علم اللغة ، إلا أن هذا لا ينفى ارتباطهما ، وآية ذلك أن من اللغويين من يرى أن الناقد لا يمكنه استكمال العملية النقدية مستغنيا عن علم اللغة ، لأنه لابد من دخوله فى مناقشات لغوية(٥) .

ونرى أن هذا الاتجاه هو أقرب الاتجاهات إلى القبول ، من حيث إن الأسلوبية عندما ترتبط بهما وتربط بينهما أنها تعتمد على لغة النص بوصفها مدخلا لتحليل ظواهره ودراسة العلاقات التى تنتظمها سياقاته ، وأنها بهذا تقدم للناقد منهجا لغويا يمكن على أساسه أن يمارس نقده الموضوعى .

وارتباط الأسلوبية بهذين النظامين لا يخل باستقلاليتها ، فالتفاعل بين العلوم المختلفة ، والتأثير والتأثر ، كلها سمات صارت تميز العلوم المصرية ◆

1) Twrner, G. W:
"Stylistics", A Pelican Books, London, 1973, P. 239.

2) Sayce, R. A:
"Style in French Prose, A Method of Analysis", Oxford University Press 1958, p. 3

3) Spitzer, Leo:
"Linguistics and Literary History, Essays in Stylistics", New York, 1962. p. 10.

4) Widdowson. H. G.
"Stylistics and the Teaching of Literatre", Longman Group Limited, London, 1979. P. 3.

5) Ibid, P. 3.

مجلة

القاهرة

المجلة الثقافية الأولى

أدب ● فكر ● فن

تصدر

منتصف كل شهر

كشاف القاهرة السيوفي

العوضي

الكشاف السنوى (فبراير ١٩٨٨ - يناير ١٩٨٩ م)

أولا : الموضوع

١ - الافتتاحية :

م	الموضوع	الكاتب مؤلف مترجم	العدد	الصفحة	التاريخ
١	الأدب رؤية داخلية .	د. إبراهيم حمادة .	٨١	٣	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٢	تعليق .	د. إبراهيم حمادة .	٨٨	٧	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٣	حركة النقد والرواية المصرية .	د. إبراهيم حمادة .	٨٦	٣	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٤	حكمة من التراث إلى اليوم . وإلى الأبد .	د. إبراهيم حمادة .	٨٣	٣	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
٥	السينما والتعبير الفنى .	نجيب محفوظ .	٩٠	٤	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
٦	على هامش الأنواع الأدبية .	د. إبراهيم حمادة .	٨٤	٣	١٥ يونيه ١٩٨٨ م .
٧	فتحى رضوان فى مسرحية « إله رغم أنفه » .	د. إبراهيم حمادة .	٨٩	٤	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٨	فى المصطلح النقدى : الوحدات الدرامية الثلاث .	د. إبراهيم حمادة .	٨٨	٣	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٩	قصائد على ستار القومى .	د. إبراهيم حمادة .	٨٢	٣	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
١٠	لزوم مالا يلزم فى تشكيل مسرواية « بنك القلق » .	د. إبراهيم حمادة .	٨٧	٣	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
١١	نص كلمة نجيب محفوظ فى الاكاديمية السويدية .	نجيب محفوظ .	٩١	٣	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
١٢	معارك منزوعة السلاح .	د. إبراهيم حمادة .	٨٥	٣	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
١٣	من ذاكرة الأمس . « الجزار واللص » .	د . إبراهيم حمادة .	٨٠	٥	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
١٤	الواقع والأدب والاستنفار .	د. إبراهيم حمادة .	٨٠	٣	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .

٢ - الببليوجرافيا :

م	الموضوع	إعداد	العدد	الصفحة	التاريخ
١	ببليوجرافيا الأديب الكبير نجيب محفوظ .	عصام عبد الله .	٩٠	٥٨	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
٢	ببليوجرافيا عن الرواية المصرية . ١ ـ من البداية وحتى عام ١٩٧٤ م	د. طه وادى .	٨٨	٥٨	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٣	ببليوجرافيا عن الرواية المصرية : ٢ ـ من عام ١٩٧٥ إلى ١٩٨٧ م .	حسن سرور .	٨٨	٦٣	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٤	ببليوجرافيا عن مسرحيات فتحى رضوان .	د. إبراهيم حمادة .	٨٩	٩	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٥	ببليوجرافيا لمسرحيات أمين صدقى .	د. نجوى عانوس .	٨٠	٣٤	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٦	ببليوجرافية أعمال حسن الامام .	محمود قاسم .	٨١	٩٦	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٧	تعريف بالراحلين . (د. حسين فوزى ـ فتحى رضوان ـ د. عبد الحميد يونس) .	عصام عبد الله .	٨٩	٥٦	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٨	ميخائيل نعيمة من المهد إلى اللحد .	محمد صدقى .	٨٢	٧٢	٥ إبريل ١٩٨٨ م .

٣ ـ التحقيقات :

م	الموضوع	أجراه	العدد	الصفحة	التاريخ
١	حوارات فى الرواية المصرية : ١ ــ مع د. سيد حامد النساج . ٢ ــ مع سامى خشبة . ٣ ــ مع د. عبد المنعم تليمة .	عصام عبد الله .	٨٧	٥٨	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٢	حول السمات الفنية فى أدب نجيب محفوظ : (د. عبد المنعم تليمة ــ د. محمد عنانى د. أحمد عتمان) .	قطب عبد العزيز بسيونى .	٩٠	٦٤	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .

٤ ـ التعليقات والآراء :

م	الموضوع	الكاتب	العدد	الصفحة	التاريخ
١	أزمة الأدب المقارن أم أزمة البحث العلمى ؟	د. مجدى يوسف .	٨٩	٨٨	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٢	بداية الرحلات عند قدماء العرب .	كوثر رستم كيالى .	٨٩	٨٥	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٣	السينما والتعبير الفنى مقال مجهول لنجيب محفوظ .	نبيل فرج .	٩٠	٥٦	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .

٥ ـ الحوارات :

م	الموضوع	أجراه	العدد	الصفحة	التاريخ
١	أدونيس : أشعر أننى أجىء من المستقبل .	مهدى محمد مصطفى .	٨٤	٧١	١٥ يونية ١٩٨٨ م .
٢	إشكالية النقد العربى : حوار د. شكرى عياد .	عصام عبد الله .	٨٥	٢٠	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
٣	دردشة حول البطل الشعبى .	فاروق خورشيد	٨٩	٩٠	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٤	حديث لم يسبق نشره مع ميخائيل نعيمة منذ ٣١ عاماً .	محمد صدقى .	٨٢	٦٨	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
٥	حوار مع الأب الدكتور جورج قنواتى .	عصام عبد الله .	٨٠	٦٧	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٦	حوار مع الدكتور محمود على مكى الحائز على الجائزة الأولى للملك فيصل .	قطب عبد العزيز بسيونى .	٨٢	٧٧	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
٧	حوار مع الشاعر الفلسطينى محمد حسيب القاضى . حول فكرة الشعر الفلسطينى فى الأرض المحتلة .	قطب عبد العزيز بسيونى .	٨٩	٨٠	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٨	حوار مع الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة .	عواطف يونس .	٨٣	٨٦	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
٩	حوار مع الشاعر المغربى محمد بنيس	مهدى محمد مصطفى .	٩١	٥٤	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
١٠	حوار مع الطاهر وطّار أديب الجزائر .	نبيل قاسم .	٨٠	٧٦	١٥ فبراير ١٩٨٨ م.
١١	حوار مع الفائز بجائزة الدولة التشجيعية فى الفلسفة الدكتور محمد مجدى الجزيرى .	عصام عبد الله .	٩٠	٨٠	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
١٢	حوار مع القاص محمد جبريل .	على عبد الفتاح .	٨٤	٥٢	١٥ يونية ١٩٨٨ م .
١٣	حوار مع القاص محمد مستجاب .	حسن سرور .	٨١	٩٠	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
١٤	حوار مع الكاتب المسرحى الكبير سعد الدين وهبه .	عصام عبد الله .	٨٦	٦٩	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .

١٥	حوار مع المنظر المسرحى البولندى : « جيرسى كونج » .	د. أحمد سخسوخ .	٨٢	٨٤	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
١٦	حوار مع نجيب محفوظ .	د. أحمد عتمان .	٩١	٤٤	١٥ يناير ١٩٨٨ م .
١٧	حوارمع نهاد شريف . حول أدب الخيال العلمى .	عباس محمود عامر .	٨٥	٤٠	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
١٨	« نقد العقل العربى » حوارمع المفكر الكبير د. فؤاد زكريا .	عصام عبد الله .	٨٨	٧٨	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .

٦ ـ الدراسات :

م	الموضوع	الكاتب مؤلف مترجم	العدد	الصفحة	التاريخ
١	ابن رشد وواقعنا الفكرى المعاصر .	د. عاطف العراقى .	٨٠	٣٦	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٢	الأديب ثروت أباظة ومجابهة الديكتاتورية .	مهدى بندق .	٨٦	٤٤	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٣	أزمة الضمير الإنسانى فى « قرية ظالمة » .	نسيم مجلى .	٨٦	٣٩	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٤	الأسطورة والحلم دراسة فى قنديل أم هاشم .	د. أحمد شمس الدين الحجاجى .	٨٧	٩	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٥	إطلالة على الشعر اليونانى المعاصر « الشاعر اليونانى ساختوريس وأربعون عاماً من الشعر » .	د. نعيم عطية .	٨٥	١٧	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
٦	إعترافات القديس أوغسطين .	د. زينب محمود الخضيرى .	٨٤	١٨	١٥ يونية ١٩٨٨ م.
٧	إكتشاف قصيدة جديدة لوليم شكسبير .	بدر توفيق .	٨٤	٦	١٥ يونية ١٩٨٨ م .
٨	الإنسان فى عالم سكينة فؤاد .	د. سامية أحمد أسعد .	٨٦	٥	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٩	الإنسان والمكان وتصاوير يحيى الطاهر عبد الله .	شادى صلاح الدين .	٨٨	٥٣	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
١٠	أهم الحقائق عن توفيق الحكيم .	فؤاد دوارة .	٨٢	٢٢	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
١١	بداية ونهاية المضمون . . . و . . والشخصية .	د. طه وادى .	٨٨	٤٠	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
١٢	بطل من هذا الزمان قراءة لرواية « بيت الياسمين » .	عايدة لطفى .	٨٨	٣٤	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م
١٣	البنية الروائية وآليات الرقابة الذاتية .	د. صبرى حافظ .	٨٨	١٤	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
١٤	بيتر أبراهامز روائى من جنوب أفريقيا .	فؤاد قنديل .	٨٠	٢٤	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
١٥	تجريبيون بلاتجارب وتجريبون بلا تجريبية (تحليل لمفهوم التجريبية فى الفلسفة) .	د. بدوى عبد الفتاح محمد .	٨٠	١٠	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
١٦	تراث عبد الحميد يونس .	مصطفى شعبان جاد .	٨٩	٢١	١٥ نوفمبر١٩٨٨ م .
١٧	تقنيات الحداثة فى روايات أدوار الخراط .	جمال نجيب التلاوى .	٨٧	٤٤	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
١٨	توظيف العناصر التراثية فى « هذا الصوت وآخرون » .	مراد عبد الرحمن مبروك .	٨٠	١٥	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
١٩	ثروت أباظة فى الرواية العربية .	د. عبد العزيز شرف .	٨٧	٣٦	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٢٠	جدلية الزمان فى أدب جمال الغيطانى الروائى .	محسن خضر .	٨٧	٣٢	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٢١	جماليات النص الروائى دراسة فى أعمال يوسف القعيد .	حازم شحاتة .	٨٨	٢٨	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٢٢	جورج لوكاتش والفكر الجمالى المعاصر .	د. رمضان بسطاويسى .	٨٢	١٦	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
٢٣	الحداثة والفلسفة الروائية عند نجيب محفوظ .	إبراهيم فتحى .	٩١	١٣	١٥ يناير ١٩٨٩ م .

٢٤	الحس التاريخى فى أدب نجيب محفوظ .	خيرى شلبى .	٩١	٣٢	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٢٥	الحضارة الإسلامية .	برنارد لويس . حسن حسين شكرى .	٨٢	١٠	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
٢٦	حواريات نجيب محفوظ .	محمد محمود عبد الرازق .	٩٠	٤٣	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
٢٧	حول الاستمرارية والواقعية فى الرواية السنغالية .	مامادو (محمد) غاى .	٨١	٢٥	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٢٨	خواطر وذكريات : د. حسين فوزى ومسيرة التذوق الموسيقى .	عبد الحميد توفيق زكى .	٨٩	١٨	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٢٩	دراسة فى قضايا العالم الروائى عند أمين ريان . حافة الليل : رؤية البصر والبصيرة .	د. رمضان بسطاويسى .	٨٦	٤٦	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٣٠	الدكتور حسين فوزى ١٩٠٠ ــ ١٩٨٨ بانوراما ثقافية وفكرية .	لمعى المطيعى .	٨٩	١٤	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٣١	الدكتور يحيى هويدى والبحث عن واقع الإنسان .	د. عاطف العراقى .	٨٩	٢٧	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٣٢	رحلة الرواية الفلسطينية .	أحمد عمر شاهين .	٨٣	١١	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
٣٣	رحلة فى قصيدة تحت الأمطار للفيتورى .	د. كمال نشأت .	٨٢	٣٢	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
٣٤	رؤية السندباد .	د. نعيم عطية .	٨٩	١٠	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٣٥	روايات محفوظ فى السبعينات .	د. ماهر شفيق فريد .	٩٠	٢٧	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
٣٦	« الرواية الفائزة » بجائزة الدولة التشجيعية . . بين السياسة والتاريخ » حكاية المواطن والضابط .	شمس الدين موسى .	٨٨	٣٦	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٣٧	رواية « يوم قتل الزعيم » دراسة تطبيقية صورتان للحدث الواحد .	جمال عبد المقصود .	٩١	١٦	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٣٨	الزمن فى رواية نجيب محفوظ « الباقى من الزمن ساعة » .	مصطفى عبد الغنى .	٩٠	٣١	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
٣٩	الزمن واللغة فى رواية عبده جبير ثلاثية سبيل الشخص .	مصطفى عبد الغنى .	٨٨	٤٦	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٤٠	شاعرية اللغة فى روايات فؤاد قنديل .	حامد أبو أحمد .	٨٦	٢٨	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م.
٤١	الشخصية الروائية والواقع الأسطورى عند صبرى موسى .	مراد عبد الرحمن مبروك .	٨٦	٢٢	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٤٢	شعر الشريف الرضى بين الطبع والتكلف .	محمد سيد كيلانى .	٨٩	٣٢	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٤٣	شعر ميخائيل نعيمة بين الروحانية والمادية .	أحمد حسين الطماوى .	٨٢	٣٥	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
٤٤	الشك من الغزالى إلى ديكارت .	د. يمنى طريف الخولى .	٨٥	٦	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
٤٥	شمشون ودليلة فى مسرح معين بسيسو .	د. نجوى عانوس .	٨٥	٢٤	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
٤٦	صدور الحكم فى شكوى الحيوان من ظلم الإنسان .	يوسف الشارونى .	٨٣	٥٠	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
٤٧	صورة الذات وصورة الآخر . محاولة أولية لفهم الشخصية المصرية من خلال بعض أعمال يوسف إدريس الروائية .	د. شاكر عبد الحميد .	٨٦	١٥	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٤٨	طه حسين فى باكورة أعماله .	محمد سيد كيلانى .	٨١	٢٠	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٤٩	عالم المخ والسلوك النفاذ إلى وحدة الجهاز العصبى .	يوسف الحجاجى .	٨٥	٣٠	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
٥٠	عقيدة المهدى المنتظر من منظور فلسفى .	د. أحمد محمود صبحى .	٨١	١٦	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٥١	فى تاريخ الثقافة المصرية : جامعة أدباء العروبة والفكرية العربية فى مصر .	د. خالد محمد نعيم .	٨٤	١١	١٥ يونية ١٩٨٨ م .
٥٢	قراءة فى روايات إقبال بركة .	د. سامية أحمد أسعد .	٨٨	٨	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .

٥٣	قراءة للغة الرمز فى رواية فرانز كافكا « المحاكمة » .	إيريك فروم . إبراهيم قنديل .	٨١	١٢	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٥٤	القلق فى حياة الأديب .	يوسف ميخائيل أسعد .	٨٤	٢١	١٥ يونيه ١٩٨٨ م .
٥٥	اللجنة « الواقع المأساوى ودراما السقوط الفردى » .	محمد كشيك .	٨٦	١٢	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٥٦	مالك الحزين : الحركة وعبور الحواجز . دراسة طوبولوجية .	د. شاكر عبد الحميد .	٨٥	١٠	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
٥٧	المتغير الإجتماعى فى رواية « الحب فوق هضبة الهرم » .	جمال نجيب التلاوى .	٩١	٢٨	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٥٨	مدخل إلى الرواية السياسية عند إحسان عبد القدوس .	مصطفى عبد الغنى .	٨٧	٢٠	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٥٩	مرحلة الوعى بأبعاد التجربة فى شعر نازك الملائكة .	د. محمد عبد المنعم خاطر .	٨٠	٢٠	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٦٠	المستقبلية (٢) إدارة المستقبل .	د. السيد نصر الدين السيد .	٨٠	٦	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٦١	مستويات القص فى رواية « مسافة بين الوجه والقناع » .	جمال نجيب التلاوى .	٨٦	٣٤	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٦٢	مسرح أمين صدقى .	د. نجوى عانوس .	٨٠	٢٧	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٦٣	المشهد فى العالم الغربى من النقد الحديث إلى البنيوية .	د. سمير سرحان .	٨٤	٢٨	١٥ يونية ١٩٨٨ م .
٦٤	مصر فى شعر د. جى . انرايت .	د. صلاح قطب .	٨٤	٢٤	١٥ يونية ١٩٨٨م .
٦٥	معارضة العروض : علاقة الشعر بالغناء .	د. عبد الحميد حمام .	٨٣	٣٠	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
٦٦	مغامرة الابداع فى قصص نجيب محفوظ .	محمد كشيك .	٩١	٢٢	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٦٧	الملامح الأسطورية فى رواية المسافات .	د. شاكر عبد الحميد .	٨٣	٤١	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
٦٨	ملامح الرؤية الابداعية فى زاوية مالك الحزين .	محمد كشيك .	٨٨	٢٤	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٦٩	من إتجاهات الرواية الفرنسية المعاصرة رينية فاليه : وأدب موضوعه البسطاء .	د. مصطفى ماهر .	٨٣	٥	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
٧٠	من الأدب السياسى عند نجيب محفوظ « الكرنك » .	أحمد حسين الطماوى .	٩٠	٣٤	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
٧١	من أوراق أبى الطيب المتنبى : التطبيق لتوظيف التراث .	الداخلى طه .	٨٨	١٧	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٧٢	الموهبة الفنية من منظار الواقع .	د. كايد عمرو .	٨٣	١٨	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
٧٣	ميخائيل باختين والليلة الكبيرة .	إبراهيم فتحى .	٨٢	٢٩	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
٧٤	نجيب محفوظ ورواية النهر .	د. محمد نجيب التلاوى .	٩٠	٣٩	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
٧٥	نجيب محفوظ وعبقريته اللغوية .	د. محمود عاطف السيد .	٩١	٥	١٥ يناير ١٩٨٨ م .
٧٦	نجيب محفوظ والموروث الشعبى دراسة لملحمة الحرافيش .	د. محمد شبل الكومى .	٨٧	١٥	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٧٧	نمط المثقف اليسارى فى روايات نجيب محفوظ .	عبد الرحمن أبو عوف .	٩١	١٩	١٥ يناير ١٩٨٨ م .
٧٨	هل بنى الفراعنة الكعبة ؟! تصحيح مغالطات .	د. سيد محمود القمنى .	٨١	٦	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٧٩	الواقع الأسطورى فى روايات بهاء طاهر .	مراد عبد الرحمن مبروك .	٨٧	٥٠	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٨٠	الواقعية النقدية فى أدب نجيب محفوظ .	د. حامد أبو أحمد .	٩٠	١٣	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
٨١	الوجود والحرية عند نجيب محفوظ دراسة فى رواية زقاق المدق .	د. محمد شبل الكومى .	٩٠	٢٠	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
٨٢	يوسف جوهر بانوراما عالمه الروائى .	عبد الغنى داود .	٨٧	٢٥	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٨٣	يوميات الفرح فى كتاب الأحزان .	د. غالى شكرى .	٩٠	٦	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .

٧ ـ الرسائل الجامعية :

م	الموضوع	عرض	العدد	الصفحة	التاريخ
١	إتجاهات الفيلم المصرى المعاصر من سنة ١٩٧٥ إلى سنة ١٩٨٥ م وتوقعات المستقبل .	قطب عبد العزيز بسيونى .	٨٤	٥٧	١٥ يونية ١٩٨٨ م .
٢	أثر التغيرات الإجتماعية على الشكل الروائى فى مصر . من سنة ١٩٦٥ إلى سنة ١٩٨٥ م .	قطب عبد العزيز بسيونى .	٨٣	٦٦	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
٣	تأثير ت . س . إليوت على المسرح الشعرى لصلاح عبد الصبور .	مراد عبد الرحمن مبروك .	٨١	٧٨	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٤	ثلاثية نجيب محفوظ .	جهاد عبد الجبار الكبيسى .	٩١	٤٠	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٥	خصائص اللغة الشعرية فى مسرح صلاح عبد الصبور .	حسن سرور .	٨٥	٦١	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
٦	طه حسين فى مسيرة الرواية العربية فى مصر .	مراد عبد الرحمن مبروك .	٨٨	١٠٧	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٧	نجيب محفوظ : دراسة فنية من ١٩٦٧ ـ ١٩٧٧	مراد عبد الرحمن مبروك .	٩٠	٥١	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .

٨ ـ الرسائل الخارجية :

م	الموضوع	الكاتب: مؤلف	الكاتب: مترجم	العدد	الصفحة	التاريخ
١	أنشودة عنقاء المسرح الأسبانى « فوينتى أو بيخونا » المسفوحة على مسرح الشرف الشعبى . (رسالة أسبانيا)	حسن عطية .		٨٩	٦٤	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٢	حول معرض الفنون الشعبية المصرية فى مدريد . (رسالة اسبانيا)	حسن عطية .		٨١	٦١	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٣	حول مهرجان دمشق المسرحى الحادى عشر . (رسالة دمشق)	حسن سعد .		٩١	٦٦	١٥ يناير ١٩٨٨ م .
٤	مؤتمر الرواية العربية فى المغرب أسئلة الرواية ورواية الأسئلة . (رسالة المغرب)	قمرى البشير . إدريس الخورى .		٨١	٦٤	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٥	طائر الحب والسلام بين الأديان يحلق فى سماء إيطاليا : حول المؤتمر العالمى للسلام بين الأديان المنعقد بمدينة أسيزى . (رسالة إيطاليا)	د. عاطف العراقى .		٩١	٦٢	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٦	عرس الجليل فيلم فلسطينى . (رسالة لندن)	توفيق حنا .		٨١	٥٨	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٧	المربد الشعرى التاسع : بين ارتداد الشعر وجمود الدراسات النقدية . (رسالة بغداد)	مهدى محمد مصطفى .		٩١	٤٨	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٨	مهرجان بغداد المسرحى العربى الثانى . (رسالة بغداد) .	صفوت شعلان .		٨١	٥٤	١٥ مارس ١٩٨٨ م
٩	مهرجان التراث والثقافة . (رسالة الرياض)	عبد الحميد حواس .		٨٣	٨٠	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
١٠	مؤتمر النقد الأدبى الثانى . (رسالة الأردن)	د. سعد أبو الرضا .		٨٧	٨٤	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م
١١	نشاطات معهد العالم العربى الثقافية . (رسالة باريس)	هدى المزين .		٨٢	٨٨	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .

٩ ـ السينما :

م	الموضوع	الكاتب مؤلف	مترجم	العدد	الصفحة	التاريخ
١	أحلام هند وكاميليا . عند ما يتحول الواقع المر إلى فن جميل .	أحمد عبد الله .		٨٧	٨٠	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٢	البطل المهزوم فى السينما المصرية .	أحمد عبد الله .		٨٤	٨٢	١٥ يونية ١٩٨٨ م .
٣	حول مهرجان لوكارنو السينمائى الدولى الـ ٤١ .	فوزى سليمان .		٨٨	٩٢	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٤	دورة غنية لمهرجان القاهرة السينمائى .	فوزى سليمان .		٩١	٧٨	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٥	رحيل مخرج سينمائى كبير : حسن الإمام من الرواية الشعبية إلى الأدب العربى .	محمود قاسم .		٨١	٩٣	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٦	روايات نجيب محفوظ على الشاشة رؤيتان مختلفتان للطريق (دراسة مقارنة بين الرواية وفيلمى وصمة عار والطريق) .	أحمد عبد الله .		٩٠	٨٣	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
٧	زوجة رجل مهم . . نقد النوايا ونقد الدراما .	سمير فريد .		٨٤	٧٧	١٥ يونية ١٩٨٨ م .
٨	سقوط البطل فى السينما المصرية .	أحمد عبد الله .		٨٩	٧٦	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٩	سينما الرعب : حرب الشيطان .	د. جمال عبد الناصر .		٨٢	٦٠	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
١٠	سينما الرعب : خوارق الطبيعة .	د. جمال عبد الناصر .		٨٥	٧٤	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
١١	سينما الرعب : الرحيل إلى العالم الآخر .	د. جمال عبد الناصر .		٨٦	٦٢	١٥ اغسطس ١٩٨٨ م .
١٢	سينما الرعب : وحوش الشر .	د. جمال عبد الناصر .		٨٣	٧٠	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
١٣	الشخصيات الهامشية من قاع المجتمع إلى قمة البطولة .	شاهيناز المهدى .		٨٠	٨٤	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
١٤	عندما جاء الطوفان فى زمن حاتم زهران .	أحمد عبد الله .		٨٢	٥٤	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
١٥	فى مفهوم الفيلم التسجيلى .	سمير فريد .		٨٧	٧٥	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
١٦	المسافرون . . فى السينما المصرية .	د. رفيق الصبان .		٨١	٩٨	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
١٧	من أفلام الموسم : البدرون .	أحمد عبد الله .		٨٠	٨٠	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
١٨	من أفلام الموسم : ضربة معلم .	مجدى الطيب .		٨٠	٨٢	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
١٩	من « اللص والكلاب » إلى الحرافيش » .	توفيق حنا .		٨٦	٥٨	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٢٠	مهرجان الاسكندرية السينمائى الدولى الخامس : إيقاع المهرجان وإيقاع الناس .	محمود قاسم .		٨٨	٨٩	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٢١	مهرجان كان ٨٨ واقع المهرجان وواقع السينما فى العالم .	سمير فريد .		٨٥	٧٠	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .

١٠ ـ الشعر :

م	الموضوع	الكاتب مؤلف	مترجم	العدد	الصفحة	التاريخ
١	الأخدود .	عماد غزالى .		٨٦	٨٤	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٢	إطـــار .	شادى صلاح الدين .		٨٥	١٠٦	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
٣	الذى باعنى .	عبد الرحيم الماسخ .		٨٧	٥٧	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٤	إلى يلماز غونيه .	عبد الوهاب البياتى .		٩١	٥١	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٥	الانتخاب .	محمد فتحى غريب .		٨٢	٧٦	١٥ ابريل ١٩٨٨ م .
٦	انحسار المدى .	حورية البدرى .		٨٨	٨٨	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٧	توترات مقاتل .	صبرى أبو علم .		٨١	٣٩	١٥ مارس ١٩٨٨ م .

٨	الحزن مفتتح لأغنية الفقى .	أحمد الشهاوى .	٩١	٦٠	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٩	حصار الوجوه القديمة.	حسن توفيق .	٨٧	٦٨	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
١٠	حكاية . . فى أول السقوط .	محمود قرنى .	٨٦	٥٤	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
١١	الحلم والضفيرة .	أحمد فضل شبلول .	٨٤	٤٧	١٥ يونيه ١٩٨٨ م .
١٢	خريفية .	محمد إبراهيم أبو سنة .	٨٥	٣٦	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
١٣	دائرة العشق الأبدية .	سمير درويش .	٨١	٧٦	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
١٤	ديمومة التحول .	صلاح والى .	٨٥	٤٤	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
١٥	الرمح فى قلب الريح .	مفرح كريم .	٩٠	٧٠	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
١٦	الشحوب .	أحمد مرتضى عبده .	٨١	٨٢	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
١٧	الصدى .	محمد فهمى سند .	٨٨	٨٢	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
١٨	الطائر الغامض .	مهدى محمد مصطفى .	٨٣	٥٨	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
١٩	العزف على صوت الطيور المهاجرة .	أحمد الحوتى .	٨٠	٧٤	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٢٠	غيمة .	محمود نسيم .	٨٩	٣٨	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٢١	فانتازيا لوحة كوب الليمون أو محاولة للخروج على النص .	مجاهد عبد المنعم مجاهد .	٨٦	٦٨	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٢٢	فصل الصورة القديمة.	أدونيس .	٨٤	٧٦	١٥ يونية ١٩٨٨ م .
٢٣	فصل الفصال .	فوزى صالح .	٩٠	٧٧	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
٢٤	قشعريرة .	محمد فريد أبو سعدة .	٨٠	٥٢	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٢٥	قصائد قصيرة .	السمّاح عبد الله .	٨٥	٦٤	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
٢٦	٨ قصائد لجاك بريفير .	جاك بريفير . د. أحمد عماد .	٨٤	٨٥	١٥ يونية ١٩٨٨ م .
٢٧	للذين أتوا بعدنا .	حسن فتح الباب .	٨٢	٥٣	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
٢٨	الله يتجلى فى كل كبير وصغير .	بارتولد هيزيش بروكس . د. فايزة السيد عبد الرحمن .	٨٩	٧١	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٢٩	اللوحة .	محمد فريد أبو سعدة .	٩١	٦٨	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٣٠	محاولة لاقتسام الخطأ .	أحمد إسماعيل .	٨٢	٦٤	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
٣١	من أوراق عبد الرحمن الداخل .	مروان محمد برزق .	٨٣	٦٤	١٥ مايو ١٩٨٨ م.
٣٢	المندوب يسأل .	مهدى بندق .	٨٣	٨٤	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
٣٣	مواجد من فصل الرؤى .	فوزى صالح .	٨٣	٧٩	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
٣٤	موسيقى من العمق .	درويش الأسيوطى .	٨٩	٥٢	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٣٥	نبقة النار (كلمات أخيرة على لسان شهيد)	عباس محمود عامر .	٨٠	٧٠	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٣٦	وجع جميل .	وليد منير .	٨٤	٣٧	١٥ يونية ١٩٨٨ م .
٣٧	وللعشق كينونته .	عبد المنعم عواد يوسف .	٩٠	٥٥	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .

١١ ـ الصفحة الأخيرة :

م	الموضوع	الكاتب مؤلف مترجم	العدد	الصفحة	التاريخ
١	إحسان عبد القدوس فى وادى الغلابة .	علاء الدين وحيد .	٨٨	١١٢	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٢	أسئلة ثلاثة وأجابة واحدة : لماذا أخفى العميد منطق إجابته ؟	سامى خشبة .	٨٠	١١٢	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٣	تصنيف الرواية المعاصرة فى أدب الحرب .	السيد نجم .	٨٦	١١٢	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٤	الصالونات الأدبية .	د. كمال نشأت .	٨٤	١١٢	١٥ يونية ١٩٨٨ م .
٥	كلمات فى الحب والأسى والشعراء .	فاروق خورشيد .	٨٣	١١٢	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
٦	كلمة السكرتير الدائم للأكاديمية السويدية فى حفل تسليم الجوائز .	ستورى آلن	٩١	١١٢	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٧	لغة الرواية .	د. شكرى عياد .	٨٧	١١٢	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٨	لغة فى محنة .	رجاء النقاش .	٨١	١١٢	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٩	مركز الفنون الشعبية وثلاثون عاماً من العمل الميدانى .	صفوت كمال .	٨٢	١١٢	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
١٠	موسوعة للقاهرة مطلوبة من مجلتها .	سامى خشبة .	٨٥	١١٢	١٥ يوليو ١٩٨٨ م.
١١	هذا الحصاد السّخىّ . . .	د. إبراهيم حمادة .	٩٠	١١٢	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
١٢	وفيات الكتاب .	أحمد حسين الطماوى .	٨٩	١١٢	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .

١٢ ـ الفنون التشكيلية :

م	الموضوع	الكاتب مؤلف مترجم	العدد	الصفحة	التاريخ
١	أبعاد الواقعية فى الفنون التشكيلية .	د. كايد عمرو .	٨١	٢٨	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٢	جمال السجينى ، لوحة «شجرة المصير» .	محمود الهندى .	٨١	الغلاف الأخير .	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٣	جولة فى معرض الفنان عمر النجدى .	وجيه وهبه .	٨٩	١٠٩	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٤	«الجيوكندة» أو «الموناليزا» للفنان ليونارد ودافنشى .	محمود الهندى .	٨٠	بطن الغلاف .	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٥	حسن الشرق ومعارض صيف باردة .	وجيه وهبه .	٨٧	١٠٩	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٦	حول بينالى الاسكندرية السادس عشر .	محمود عوض عبد العال .	٨١	١٠٩	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٧	حول الفن الحديث .	محمد قطب إبراهيم .	٨١	١٠٧	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٨	حول معرض السيوى الأخير القول المعاد ودفء التجربة .	وجيه وهبه .	٨٨	١٠٩	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٩	رحيل هاو عظيم .	وجيه وهبه .	٩٠	١٠٩	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
١٠	الرسوم المتحركة السوفيتية و تجربتها النصف قرنية .	د. محمد جلال عبد الرازق .	٨٩	١٠٧	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
١١	الشخصية المصرية فى فن محمود مختار .	د. وفاء محمد إبراهيم .	٨٥	١٠٧	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
١٢	فن الخزف فى العالم الافريقى الافريقى الآسيوى .	عبد العزيز صادق .	٨٣	١٠٨	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
١٣	فنون ومعتقدات من افريقيا وآسيا بخيوط من الروح نسجت هذه السجادة .	د. عبد العزيز صادق .	٨٠	١٠٨	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
١٤	فى الذكرى السادسة لرحيله : عبد المنعم مطاوع . . . والصمت .	عصمت داوستاشى .	٨٢	١٠٧	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
١٥	قطوف من تباشير موسم جديد .	وجيه وهبه .	٩١	١١٠	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
١٦	الكاريكاتير . الدور السياسى والاجتماعى .	عادل ثابت .	٨٢	١١٠	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
١٧	لوحة «ذات السروال الأحمر» للفنان الفرنسى «هنرى ماتيس» .	محمود الهندى .	٨٧	بطن الغلاف .	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
١٨	لوحة «السوق» للفنان المصرى «مصطفى بط» .	محمود الهندى .	٨٥	بطن الغلاف الأخير .	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
١٩	لوحة «العشاق» للفنانة الكندية «أنا بوغيجيان» .	محمود الهندى .	٨٥	بطن الغلاف .	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
٢٠	لوحة «القلة» للفنان عادل ثابت .	محمود الهندى .	٨٣	بطن الغلاف الأخير .	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
٢١	لوحة للفنان أحمد نصير .	محمود الهندى .	٨١	بطن الغلاف الأخير .	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٢٢	لوحة للفنان التونسى خليل علولو .	محمود الهندى .	٨٦	بطن الغلاف الأخير .	١٥ اغسطس ١٩٨٨ م .
٢٣	لوحة للفنان السويسرى «بول كلى» .	محمود الهندى .	٨٦	بطن الغلاف	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٢٤	لوحة للفنان عبد الرحمن النشار .	محمود الهندى .	٨٢	الغلاف الأخير .	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
٢٥	لوحة للفنان عبد الوهاب عبد المحسن .	محمود الهندى .	٨٢	بطن الغلاف	١٥ ابريل ١٩٨٨ م .

م	الموضوع	الكاتب مؤلف	مترجم	العدد	الصفحة	التاريخ
٢٦	لوحة للفنان فان جوخ .	محمود الهندى .		٨١	بطن الغلاف .	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٢٧	لوحة «متحابان فى مقصورة» للفنانة شويكار عكاشة .	محمود الهندى .		٨٣	بطن الغلاف .	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
٢٨	لوحة «مشايخ الحسين» للفنان المصرى «يوسف كامل» .	محمود الهندى .		٨٧	الغلاف الأخير .	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٢٩	لوحة «المغنية» للفنان المصرى أدهم وانلى .	محمود الهندى .		٨٤	الغلاف الأخير .	١٥ يونية ١٩٨٨ م .
٣٠	لوحة «وجه» للفنان الفرنسى بول جوجان .	محمود الهندى .		٨٤	بطن الغلاف .	١٥ يونية ١٩٨٨ م .
٣١	معرض الفنان سمير رافع من الأسطورة إلى الواقع الإجتماعى .	نبيل فرج .		٨٠	١١٠	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٣٢	ملاحظات حول الفن الحديث .	بول كلى .	أيمن شرف .	٨٤	١٠٢	١٥ يونية ١٩٨٨ م .
٣٣	«ناجى فى ذكراه المائة . . لماذا كان رائداً ؟ .	وجيه وهبه .		٨٦	١٠٧	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٣٤	نظرة إلى عالم المثال ثيوبالدين .	محمود بقشيش .		٨٣	١١٠	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
٣٥	هدير الصامتين ! حول معرض النحت المصرى المعاصر .	عز الدين نجيب .		٨٠	١٠٣	١٥ فبراير ١٩٨٨ م.

١٣ـ القصة :

م	الموضوع	الكاتب مؤلف	مترجم	العدد	الصفحة	التاريخ
١	الأحتواء .	محمد سليمان .		٨٦	٦٦	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م
٢	الأسياد .	طارق المهدوى .		٨٢	٤٠	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
٣	الانصهار فى اللحظات المتعاقبة .	سعد الدين حسن .		٨٩	٦٨	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٤	أنظر إليه . . إنه يهوى مضيئاً .	عائد خصباك .		٨٢	٦٥	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
٥	بحر لا تحتضنه السواحل .	إعتدال عثمان .		٨٤	٣٢	١٥ يونية ١٩٨٨ م .
٦	بيت أستريون .	خورخى لويس بورخيس .	طلعت شاهين .	٩١	٥٨	١٥ يناير ١٩٨٩ م
٧	التراجع .	الداخلى طه .		٨٦	٧٥	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٨	تراكمات .	محمد حجاج .		٨٨	٨٤	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٩	ثلاث قصص قصيرة : (الرجل الذى انهزم ـ الجميع فى دائرة الممكن ـ الواقف فى الميدان بمفرده) .	رفقى بدوى .		٨٤	٥٦	١٥ يونيه ١٩٨٨ م .
١٠	ثمن زوجة .	نجيب محفوظ .		٩١	٣٥	١٥ يناير ١٩٨٨ م .
١١	الجثة . . والوهم .	فهمى صالح .		٨٦	٨٦	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
١٢	الحارس .	حسب الله يحيى .		٨٩	٣٦	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
١٣	حكاية الشتاء .	طلعت فهمى .		٨٥	٧٨	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
١٤	ديكنز . . . !	قسطنطين بوستوفسكى .	مختار السويفى .	٨٩	٥٤	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
١٥	زينة الدنيا .	حسن نور .		٨٣	٥٥	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
١٦	سلمى للبلاد .	إبراهيم فهمى .		٩١	٨٨	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
١٧	شجرة عيد الميلاد المقدسة .	فيودور دوستوفسكى .	نادية البنهاوى .	٨٥	٨٢	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
١٨	شىء بين الابتداء والانتهاء .	محمد كمال محمد .		٨٢	٨٠	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
١٩	العطايا .	عبد الحكيم حيدر .		٨٣	٦٥	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
٢٠	علاقات .	مصطفى الأسمر .		٩٠	٧٤	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
٢١	الغائب .	إبراهيم الحسيقى .		٨٥	٣٨	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
٢٢	فـأر .	إسماعيل البنهاوى .		٨١	٣٤	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٢٣	فى إنتظار الساعة الثالثة .	محمد صدقى .		٨٠	٥٤	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٢٤	فى الخلاء .	نعمات البحيرى .		٨٥	٥٠	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .

٢٥	القيد .	مصطفى أبو النصر .	٨٧	٥٤	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٢٦	مسألة تذوق .	أليكس لاجوما . سمير عبد ربه .	٨١	٥٠	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٢٧	مسعود يرسم لواحظ .	أشرف الصباغ .	٨١	٧٣	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٢٨	المطاردون .	جمال فاضل .	٨٦	٥٦	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٢٩	المطر سيأتى بماء فرات . (من أدب الخيال العلمى) .	راى براد بيرى . حسن حسين شكرى .	٩٠	٦٦	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
٣٠	المنسىّ .	أمين ريان .	٨٧	٦٥	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٣١	النافذة .	نبيل مرسى .	٩٠	٧٢	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
٣٢	هاتور على الأبواب .	أمين بكير .	٨٠	٧١	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٣٣	هناك حيث يرقص القمر .	جمال زكى مقار .	٨٠	٤٢	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٣٤	ولكن الجالس إلى يمينى .	دوروثى باركر . د. أحمد شفيق الخطيب .	٨٤	٦٠	١٥ يونية ١٩٨٨ م .
٣٥	الونش .	محسن خضر .	٨٣	٩٦	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
٣٦	يوم تشخص الأبصار .	أسامة خليل .	٨٤	٤٨	١٥ يونية ١٩٨٨ م .
٣٧	يوم سفر .	جار النبى الحلو .	٩١	٥٢	١٥ يناير ١٩٨٩ م .

١٤ ـ المتابعات :

م	الموضوع	الكاتب مؤلف مترجم	العدد	الصفحة	التاريخ
١	الأدباء العرب بين فروسية الكلام وفقدان الذاكرة(٣) .	د. صالح جواد الطعمة .	٨٠	٦٤	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٢	بيان اللجنة .		٩٠	٦٥	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
٣	حالة النقد والشعر الآن .		٨٤	٦٦	١٥ يونية ١٩٨٨ م .
٤	حول أول مؤتمر علمى عن : زكى مبارك .	د. عبد العزيز نبوى .	٨٣	٩٠	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
٥	جولة فى المعرض الدولى العشرين للكتاب : ٣ ـ تعليق على اللقاء مع مورافيا .	د. مجدى يوسف .	٨١	٧١	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٦	جولة فى المعرض الدولى العشرين للكتاب : ١ ـ عن النشاطات الأدبية والفكرية والفنية .	عصام عبد الله .	٨١	٦٨	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٧	جولة فى المعرض الدولى العشرين للكتاب : ٢ ـ من اللقاءات الثقافية مع ألبرتومورافيا .	نبيل فرج .	٨١	٧٠	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٨	الشهيد الحى محمد خليفة التونسى .	عصام عبد الله .	٨٢	٩٢	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
٩	عامر بحيرى شاعراً غنائياً .	أحمد حسين الطماوى .	٨٦	٧٨	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
١٠	عمدة المحققين عبد السلام هارون .	أحمد حسين الطماوى .	٨٥	٤٥	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
	الفيلسوف عابد الجابرى . وقراءة عصرية للتراث العربى الإسلامى .	عصام عبد الله .	٨٣	٧٤	١٥ مايو ١٩٨٨ م
١٢	كتاب آسيا وأفريقيا فى الندوة الدولية «الأديب وقضايا العصر» ثلاثة أبحاث عن الديمقراطية والأبداع .	نبيل فرج .	٨٣	٩٣	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
١٣	المؤتمر الرابع لأدباء الأقاليم إشراقه أمل نحو المستقبل .	عبد المجيد شكرى .	٨٩	٦٠	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
١٤	ندوة عربية أطفالنا والتراث .	منى حسن نجم .	٨٥	٨٠	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
١٥	ندوة عن ترجمة سونيتات شكسبير الكاملة .	السماح عبد الله .	٩٠	٨٨	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
١٦	نص حيثيات منح جائزة نوبل لنجيب محفوظ .		٩٠	٦٤	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
١٧	وفيات الأعلام فى سنة ١٩٨٨ م .	أحمد حسين الطماوى .	٩١	٨٢	١٥ يناير ١٩٨٩ م .

١٥ ـ المسرح :

م	الموضوع	الكاتب مؤلف مترجم	العدد	الصفحة	التاريخ
١	الأسطورة والخرافة بين الباليه الكلاسيكي والباليه المعاصر .	د. إيفيت نجيب .	٩١	٧٢	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٢	إكتشاف النص المسرحي .	أمير سلامة .	٨٤	٣٨	١٥ يونية ١٩٨٨ م .
٣	الإنسان الطيب ومناهج الأخراج المختلفة في أوروبا .	د. أحمد سخسوخ .	٨٧	٧٢	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٤	البهلوان . . . وعندما تغيب كل الوجوه ولا يبقى غير القفا .	مايسة زكي .	٨٧	٧٠	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٥	تأثير الماكياج والاكسسوار والأثاث في التكوين المسرحي .	عثمان عبد المعطى عثمان .	٨٣	٦٠	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
٦	جذورة فكرة مسرح السامر .	عادل العليمي .	٨١	٤٧	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٧	الجلاد والمحكوم عليه بالإعدام . (مسرحية)	فتحي رضوان .	٨٩	٣٩	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٨	حول الظواهر المسرحية : القداس .	عادل العليمي .	٩١	٧٠	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٩	حول مهرجان المسرح التجريبي الأول .	د. أحمد سخسوخ .	٨٨	٧٢	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
١٠	الدراما التليفزيونية في مصر .	محمد الشربيني .	٩٠	٩٢	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
١١	دماء الكعبة في التطبيق الفني .	د. كمال عيد .	٨٢	٤٦	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
١٢	شعبية الكوميديا دي لارتى و تمثيلية الفارس في فرنسا .	أحمد نبيل الألفي .	٨٨	٦٧	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
١٣	الغربان . . أم الشاعرية في الفن ؟؟	د. كمال عيد .	٨٤	٤٢	١٥ يونية ١٩٨٨ م .
١٤	قراءة شعبية في المسرح العربي المخايلون .	فاروق خورشيد .	٨٥	٥٦	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
١٥	الكابوكي (المسرح الشعبي الياباني) يفتتح دار الأوبرا الجديدة .	حسام عطا .	٩٠	٩٩	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
١٦	كوميديا الشقيقات الثلاث .	د. كمال عيد .	٨٥	٥٢	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
١٧	المسرح الشامل بين البداية والنهاية .	د. كمال عيد .	٨٠	٦٠	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
١٨	مسرحية البهلوان والمساحة الفارغة .	فوزية مهران .	٨٩	٥٠	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
١٩	من أغرب غرائب مسرح اللا معقول ثلاث مسرحيات عبثية (مسرحيات مترجمة)	صمويل بيكيت د. إبراهيم حمادة .	٨١	٤٠	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٢٠	واقدساه . . الماضي والحاضر مقبل .	صفوت شعلان .	٨٦	٨٩	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٢١	الوجه الغائب . . ولعبة الأقنعة في دماء على ستار الكعبة .	د. نهاد صليحة .	٨٢	٤٢	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .

١٦ ـ من المجلات العالمية :

م	الموضوع	الكاتب مؤلف مترجم	العدد	الصفحة	التاريخ
١	«اسم الوردة» رواية واحدة تصنع كاتباً .	محمود قاسم .	٨٧	٩٥	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٢	أضواء جديدة على دوستويفسكي .	د. ماهر شفيق فريد .	٨٤	٩٧	١٥ يونية ١٩٨٨ م .
٣	أهداف مصطفى سويف .	د. ماهر شفيق فريد .	٨٤	٩٨	١٥ يونية ١٩٨٨ م .
٤	بوخت .	د. ماهر شفيق فريد .	٨٢	١٠٣	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
٥	جان شامبيون الفن التشكيلي من الجنون . . إلى الرواية .	محمود قاسم	٨٠	٨٩	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٦	جوجول الحزين .	د. ماهر شفيق فريد .	٨٦	٩٣	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .

م	الموضوع	الكاتب	العدد	الصفحة	التاريخ
٧	الرواية الأولى . . المخاطرة . . الموهبة . . . . النجاح	محمود قاسم .	٨٣	١٠٢	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
٨	ريشار بورنجية الممثل . وأحلام المدينة .	محمود قاسم .	٨٧	٩٧	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٩	سيدة إنجليزية في مصر .	د. ماهر شفيق فريد .	٨٦	٩٢	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
١٠	الشاعر الانجليزي جون جراي	د. ماهر شفيق فريد .	٨٢	١٠٢	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
١١	صمويل بيكيت .	د. ماهر شفيق فريد .	٨٢	١٠١	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
١٢	عالم أمين معلوف لذة الكتابة عن التأريخ العربي .	محمود قاسم .	٨٩	٩٦	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
١٣	الفنون الحية في أندونيسيا .	ديروانت ماي .	٨٤	٦٣	١٥ يونية ١٩٨٨ م .
١٤	ماسنيون والحلاج .	د. ماهر شفيق فريد .	٨٤	٩٦	١٥ يونية ١٩٨٨ م .
١٥	مائة عام على ميلاد كاثرين مانسفيلد .	محمود قاسم .	٨٥	٩٨	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
١٦	مشية في الليل .	د. ماهر شفيق فريد .	٨٢	١٠١	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
١٧	ميشيل برودو الجائزة قد تتأخر .	محمود قاسم .	٨٩	٩٨	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
١٨	هيرفيه بازان أمير الرواية الفرنسية .	محمود قاسم .	٨٠	٨٨	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .

١٧ - من المجلات العربية :

م	الموضوع	الكاتب مؤلف مترجم	العدد	الصفحة	التاريخ
١	الإتجاه النفسي في دراسة الأدب والشخصية الأدبية عند طه حسين .	شحادة مطر .	٨٧	٩٢	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٢	الأشباح في الأدب العالمي .	نبيل راغب .	٨٠	٩١	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٣	أنماط الرواية .	جيرمي هوثورن . د. عبد الله الدباغ .	٨٦	٩٤	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م
٤	الأيديولوجيا الناعمة موجة جديدة في الغرب .	د. عبد الله عبد الدائم .	٨٤	٩٩	١٥ يونية ١٩٨٨ م .
٥	الرباط المقدس بين الموسيقى والشعر .	عبد الغفور النعمة .	٨٥	١٠٢	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
٦	الشعر الحر بين التراث والحداثة .	د. شوقي ضيف .	٨٥	١٠٤	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
٧	طه حسين في ميزان النقد العلمي .	د. أحمد علبي .	٩١	١٠٨	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٨	الغرب كما تراه هوليود .	د. جاك شاهين .	٨٣	٩٩	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
٩	علم نفس النقد .	د. ريكان إبراهيم .	٩١	١٠٦	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
١٠	غموض الشعر الجديد .	سالم عباس خدادة .	٨٢	١٠٤	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
١١	اللغة العربية : بين التجديد والتقليد .	د. سامي الرباع .	٨٩	٩٣	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م
١٢	ما بعد الحداثة تيار جديد يجتاح الساحة الأدبية في أمريكا .	مأمون حمزة .	٨٣	١٠٠	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
١٣	مارسيل بروست رائد الرواية الفرنسية المعاصرة .	ج . ي . تادية . مديحة محمد السيد .	٨٧	٨٩	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م
١٤	المثقف في العالم العربي الإسلامي .	محمد أركون .	٨٠	٩٢	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
١٥	من إشكاليات النقد المعاصر العلاقة بين الأدب واللغة .	د. شكري عزيز الماضي .	٨٨	٩٦	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
١٦	موقف عبد القاهر الجرجاني من قضية المعنى .	د. عثمان موافي .	٨٢	١٠٥	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
١٧	نجيب محفوظ والجائزة .	د. فؤاد زكريا .	٩٠	١٠٦	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م

١٨ ـ من المكتبة :

م	الموضوع	عرض	العدد	الصفحة	التاريخ
١	الإسلامية والروحية فى أدب نجيب محفوظ .	عبد المجيد شكرى .	٨٦	٩٧	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٢	الإلتزام والمعاناة فى الرواية العربية ١٩٠٠ ــ ١٩٧٠ .	محمود قاسم .	٨٦	١٠٠	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٣	إنها حقاً مجنونة .	جلال العشرى .	٨٨	٩٩	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٤	أوزيريس وعقيدة الخلود فى مصر القديمة .	بيومى قنديل .	٨٤	٨٩	١٥ يونية ١٩٨٨ م .
٥	البحث عن نظام كونى جديد ينبع من قلب الإنسان .	نبيل فرج .	٨٢	٩٩	١٥ ابريل ١٩٨٨ م .
٦	بناء الرواية .	عبد المجيد شكرى .	٨٧	٩٩	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٧	تأملات فى عالم نجيب محفوظ .	نبيل فرج .	٩١	٩٩	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٨	جيل يضيع ما بين البحر والمدينة .	حسام الدين شوقى .	٨٠	٩٩	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٩	الحاح الجسد المنهك .	مصطفى عبد الغنى .	٨٥	٩٣	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
١٠	الحروب الصليبية وأثرها فى الأدب العربى فى مصر والشام .	أحمد حسين الطماوى .	٨٣	١٠٦	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
١١	حرية الفنان .	نسيم مجلى .	٨٠	٩٦	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
١٢	حفريات المعرفة .	محمد وايت وعلى .	٨٧	١٠٤	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
١٣	الحنان الصيفى .	محمد السيد عيد .	٨٢	٩٦	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
١٤	خلفية الأدب الانجليزى ومقالات أخرى .	د. ماهر شفيق فريد .	٨٨	١٠٢	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
١٥	دراسات فى الرواية العربية .	شمس الدين موسى .	٨١	١٠٥	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
١٦	روائى من الجيل الذى تأثر بنجيب محفوظ .	شمس الدين موسى .	٨٧	١٠٢	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
١٧	زمن الحصار .	علاء الدين وحيد .	٩٠	١٠٤	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
١٨	السباحة فى قمقم .	شمس الدين موسى .	٨٣	١٠٤	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
١٩	سعد نديم رائد السينما التسجيلية .	سمير فريد .	٨٨	١٠٥	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٢٠	سندباد مصرى قصيدة طويلة فى حب مصر .	شمس الدين موسى .	٨٩	١٠٠	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٢١	الشخصية العربية فى السينما العالمية .	عبد الغنى دواد .	٨٩	١٠٣	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٢٢	غيمة فى بنطلون وقصائد أخرى .	بشير السباعى .	٨٥	٩٦	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
٢٣	فجر التصوير المصرى الحديث .	عز الدين إسماعيل أحمد .	٨١	١٠١	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٢٤	فى قضية الرمزية الصوتية .	د. مصطفى رجب .	٨٤	٩٣	١٥ يونية ١٩٨٨ م .
٢٥	قضية الشكل الفنى عند نجيب محفوظ .	عبد المجيد شكرى .	٩١	٩٥	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٢٦	الله فى رحلة نجيب محفوظ الرمزية .	شمس الدين موسى .	٩٠	١٠٢	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
٢٧	محمد أبو المعاطى أبو النجا وألوان من شخصياته .	علاء الدين وحيد .	٨٢	٩٣	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
٢٨	مسرحية أبو نضارة وبعض القضايا المسرحية .	د. مصطفى يوسف منصور .	٨٦	١٠٣	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٢٩	منظور وجميلة (رواية يوغوسلافية) فى مدح أهل العربية .	د. جمال الدين سيد محمد .	٨٠	٩٤	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٣٠	مؤامرة ضد التاريخ المصرى القديم .	مختار السويفى .	٩١	١٠١	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٣١	موت طفلة مغتربة .	د. عبد الحميد إبراهيم .	٨١	١٠٣	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٣٢	نجيب محفوظ . . الروائى المتفرد .	د. جمال عبد الناصر .	٨٧	١٠٧	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٣٣	الوعى والوعى الزائف فى الفكر العربى المعاصر .	أحمد السماوى .	٨٥	٨٥	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .

١٩ ـ الموسيقى :

م	الموضوع	الكاتب مؤلف	مترجم	العدد	الصفحة	التاريخ
١	بحث في الموسيقا المرافقة . (التصويرية)	د. عبد الحميد حمام .		٨٠	٤٤	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٢	الحياة الإجتماعية والموسيقى في . القرن العشرين .	عبد الحميد توفيق زكي .		٨٤	٣٤	١٥ يونية ١٩٨٨ م .
٣	الموشح من وجهة نظر موسيقية مع تركيز على أقوال ابن سناء الملك .	د. عبد الحميد حمام .		٨١	٨٣	١٥ مارس ١٩٨٨ م .

الكشاف السنوى (فبراير ١٩٨٨ - يناير ١٩٨٩ م)

ثانيا : الكتاب

م	الكاتب: مؤلف	الكاتب: مترجم	الموضوع	العدد	الصفحة	النوع	التاريخ
١	إبراهيم الحسينى .		الغائب .	٨٥	٣٨	قصة	١٥ يوليو ١٩٨٨م .
٢	د. إبراهيم حمادة .		الواقع والأدب والاستنفار .	٨٠	٣	الافتتاحية	١٥ فبراير ١٩٨٨م .
			من ذاكرة الأمس « الجزار واللص » .	٨٠	٥	»	١٥ فبراير ١٩٨٨م .
			الأدب رؤية داخلية .	٨١	٣	»	١٥ مارس ١٩٨٨م .
			قصائد على ستار القومى .	٨٢	٣	»	١٥ إبريل ١٩٨٨م .
			حكمة من التراث إلى اليوم . . . وإلى الأبد .	٨٣	٣	»	١٥ مايو ١٩٨٨م .
			على هامش الأنواع الأدبية .	٨٤	٣	»	١٥ يونية ١٩٨٨م .
			معارك منزوعة السلاح .	٨٥	٣	»	١٥ يوليو ١٩٨٨ .
			حركة النقد والرواية المصرية .	٨٦	٣	»	١٥ أغسطس ١٩٨٨م .
			لزوم مالايلزم فى تشكيل مسرواية « بنك القلق » .	٨٧	٣	»	١٥ سبتمبر ١٩٨٨م .
			فى المصطلح النقدى : الوحدات الدرامية الثلاث .	٨٨	٣	»	١٥ أكتوبر ١٩٨٨م .
			تعليق .	٨٨	٧	»	١٥ أكتوبر ١٩٨٨م .
			فتحى رضوان فى مسرحية « إله رغم أنفه » .	٨٩	٤	»	١٥ نوفمبر ١٩٨٨م .
			ببليوجرافيا عن مسرحيات فتحى رضوان .	٨٩	٩	ببليوجرافيا	١٥ نوفمبر ١٩٨٨م .
			هذا الحصاد السّخىّ . . .	٩٠	١١٢	الصفحة الأخيرة	١٥ ديسمبر ١٩٨٨م .
٣	إبراهيم فتحى .		ميخائيل باختين والليلة الكبيرة .	٨٢	٢٩	دراسة	١٥ إبريل ١٩٨٨م .
			الحداثة والفلسفة الروائية - عند نجيب محفوظ .	٩١	١٣	»	١٥ يناير ١٩٨٩م .
٤	إبراهيم فهمى .		سلمى للبلاد .	٩١	٨٨	قصة	١٥ يناير ١٩٨٩م .
٥	أحمد إسماعيل .		محاولة لاقتسام الخطأ .	٨٢	٦٤	شعر	١٥ إبريل ١٩٨٨م .
٦	أحمد الحوق .		العزف على صوت الطيور المهاجرة .	٨٠	٧٤	شعر	١٥ فبراير ١٩٨٨م .
٧	أحمد السماوى .		الوعى والوعى الزائف فى الفكر العربى المعاصر .	٨٥	٨٥	من المكتبة	١٥ يوليو ١٩٨٨م .
٨	أحمد الشهاوى .		الحزن مفتتح لأغنية الفتى .	٩١	٦٠	شعر	١٥ يناير ١٩٨٩م .
٩	أحمد حسين الطماوى .		شعر ميخائيل نعيمة بين الروحانية والمادية .	٨٢	٣٥	دراسة	١٥ إبريل ١٩٨٨م .
			الحروب الصليبية وأثرها فى الأدب العربى فى مصر والشام .	٨٣	١٠٦	من المكتبة	١٥ مايو ١٩٨٨م .
			عمدة المحققين عبد السلام هارون .	٨٥	٤٥	متابعات	١٥ يوليو ١٩٨٨م .
			عامر بحيرى شاعراً غنائياً .	٨٦	٧٨	متابعات	١٥ أغسطس ١٩٨٨م .
			وفيات الكتاب .	٨٩	١١٢	الصفحة الأخيرة	١٥ نوفمبر ١٩٨٨م .
			من الأدب السياسى عند نجيب محفوظ « الكرنك » .	٩٠	٣٤	دراسة	١٥ ديسمبر ١٩٨٨م .
			وفيات الأعلام فى سنة ١٩٨٨م .	٩١	٨٢	متابعات	١٥ يناير ١٩٨٩م .

١٠	د. أحمد سخسوخ .	حوار مع المنظر المسرحى البولندى « جيرسى كونج »	٨٢	٨٤	حوار	١٥ إبريل ١٩٨٨م .
		الإنسان الطيب ومناهج الأخراج المختلفة فى أوروبا .	٨٧	٧٢	مسرح	١٥ سبتمبر ١٩٨٨م .
		حول مهرجان المسرح التجريبى الأول .	٨٨	٧٢	مسرح	١٥ أكتوبر ١٩٨٨م .
١١	د. أحمد شمس الدين الحجاجى .	الأسطورة والعلم دراسة فى قنديل أم هاشم .	٨٧	٩	دراسة	١٥ سبتمبر ١٩٨٨م .
١٢	أحمد عبد الله .	من أفلام الموسم : البدرون .	٨٠	٨٠	سينما	١٥ فبراير ١٩٨٨م .
		عندما جاء الطوفان فى زمن حاتم زهران .	٨٢	٥٤	»	١٥ إبريل ١٩٨٨م .
		البطل المهزوم فى السينما المصرية .	٨٤	٨٢	»	١٥ يونية ١٩٨٨م .
		أحلام هند وكاميليا عندما يتحول الواقع المر إلى فن جميل .	٨٧	٨٠	»	١٥ سبتمبر ١٩٨٨م .
		سقوط البطل فى السينما المصرية .	٨٩	٧٦	»	١٥ نوفمبر ١٩٨٨م .
		روايات نجيب محفوظ على الشاشة رؤيتان مختلفتان للطريق (دراسة مقارنة بين الرواية وفيلمى وصمة عار والطريق)	٩٠	٨٣	»	١٥ ديسمبر ١٩٨٨م .
١٣	د. أحمد عتمان .	حوار مع نجيب محفوظ .	٩١	٤٤	حوار	١٥ يناير ١٩٨٩م .
١٤	د. أحمد علبى .	طه حسين فى ميزان النقد العلمى .	٩١	١٠٨	من المجلات العربية	١٥ يناير ١٩٨٩م .
١٥	أحمد عمر شاهين .	رحلة الرواية الفلسطينية .	٨٣	١١	دراسة	١٥ مايو ١٩٨٨م .
١٦	أحمد فضل شبلول .	الحلم والضفيرة .	٨٤	٤٧	شعر	١٥ يونية ١٩٨٨م .
١٧	د. أحمد محمود صبحى .	عقيدة المهدى المنتظر من منظور فلسفى .	٨١	١٦	دراسة	١٥ مارس ١٩٨٨م .
١٨	أحمد مرتضى عبده .	الشحوب .	٨١	٨٢	شعر	١٥ مارس ١٩٨٨م .
١٩	أحمد نبيل الألفى .	شعبية الكوميديا دى لارتى وتمثيلية الفارس فى فرنسا .	٨٨	٦٧	مسرح	١٥ أكتوبر ١٩٨٨م .
٢٠	إدريس الخورى .	حول مؤتمر الرواية العربية فى المغرب أسئلة الرواية/ رواية الأسئلة (رسالة المغرب)	٨١	٦٤	رسالة خارجية	١٥ مارس ١٩٨٨م .
٢١	أدونيس	فصل الصورة القديمة .	٨٤	٧٦	شعر	١٥ يونية ١٩٨٨م .
٢٢	أسامة خليل .	يوم تشخص الأبصار .	٨٤	٤٨	قصة	١٥ يونية ١٩٨٨م .
٢٣	إسماعيل البهاوى .	فأر .	٨١	٣٤	قصة	١٥ مارس ١٩٨٨م .
٢٤	أشرف الصباغ .	مسعود يرسم لواحظ .	٨١	٧٣	قصة	١٥ مارس ١٩٨٨م .
٢٥	إعتدال عثمان	بحر لا تحتضنه السواحل .	٨٤	٣٢	قصة	١٥ يونية ١٩٨٨م .
٢٦	الداخلى طه .	التراجع .	٨٦	٧٥	قصة	١٥ أغسطس ١٩٨٨م .
		من أوراق أبى الطيب المتنبى : التطبيق لتوظيف التراث .	٨٨	١٧	دراسة	١٥ أكتوبر ١٩٨٨م .
٢٧	السمّاح عبد الله .	قصائد قصيرة .	٨٥	٦٤	شعر	١٥ يوليو ١٩٨٨م .
		ندوة عن ترجمة سونيتات شكسبير الكاملة .	٩٠	٨٨	متابعات	١٥ ديسمبر ١٩٨٨م .
٢٨	السيد نجم .	تصنيف الرواية المعاصرة فى أدب الحرب .	٨٦	١١٢	الصفحة الأخيرة	١٥ أغسطس ١٩٨٨م .
٢٩	د. السيد نصر الدين السيد .	المستقبلية : (٢) إدارة المستقبل .	٨٠	٦	دراسة	١٥ فبراير ١٩٨٨م .
٣٠	أليكس لاجوما . سمير عبد ربه .	مسألة تذوق .	٨١	٥٠	قصة مترجمة	١٥ مارس ١٩٨٨م .
٣١	أمير سلامة .	إكتشاف النص المسرحى .	٨٤	٣٨	مسرح	١٥ يونية ١٩٨٨م .
٣٢	أمين بكير .	هاتور على الأبواب .	٨٠	٧١	قصة	١٥ فبراير ١٩٨٨م .

٣٣	أمين ريان .	المنسىّ .	٨٧	٦٥	قصة	١٥ سبتمبر ١٩٨٨م .
٣٤	إيريك فروم . إبراهيم قنديل .	قراءة للغة الرمز فى رواية فرانز كافكا « المحاكمة »	٨١	١٢	دراسة مترجمة	١٥ مارس ١٩٨٨م .
٣٥	د. إيفيت نجيب .	الأسطورة والخرافة بين الباليه الكلاسيكى والباليه المعاصر .	٩١	٧٢	مسرح	١٥ يناير ١٩٨٩م .
٣٦	بارتولد هينريش بروكس . د. فايزةالسيد عبد الرحمن .	الله يتجلى فى كل كبير وصغير .	٨٩	٧١	شعر مترجم	١٥ نوفمبر ١٩٨٨م .
٣٧	بدر توفيق .	إكتشاف قصيدة جديدة لوليم شكسبير .	٨٤	٦	دراسة	١٥ يونية ١٩٨٨م .
٣٨	د. بدوى عبد الفتاح محمد .	تجريبيون بلا تجارب ومجربون بلا تجريبية (تحليل لمفهوم التجريبية فى الفلسفة)	٨٠	١٠	دراسة	١٥ فبراير ١٩٨٨م .
٣٩	برنارد لويس . حسن حسين شكرى .	الحضارة الاسلامية .	٨٢	١٠	دراسة مترجمة	١٥ إبريل ١٩٨٨م .
٤٠	بشير السباعى .	خيمة فى بنطلون وقصائد أخرى .	٨٥	٩٦	من المكتبة	١٥ يوليو ١٩٨٨م .
٤١	بول كلى . أيمن شرف .	ملاحظات حول الفن الحديث .	٨٤	١٠٢	فن تشكيلى	١٥ يونية ١٩٨٨م .
٤٢	بيومى قنديل .	أوزيريس وعقيدة الخلود فى مصر القديمة .	٨٤	٨٩	من المكتبة	١٥ يونية ١٩٨٨م .
٤٣	توفيق حنا .	عرس الجليل فيلم فلسطينى (رسالة لندن) .	٨١	٥٨	رسالة خارجية	١٥ مارس ١٩٨٨م .
		من « اللص والكلاب » إلى « الحرافيش » .	٨٦	٥٨	سينما	١٥ أغسطس ١٩٨٨ .
٤٤	ج . ى . تادييه. مديحة محمد السيد .	مارسيل بروست رائد الرواية الفرنسية المعاصرة .	٨٧	٨٩	من المجلات العربية	١٥ سبتمبر ١٩٨٨م .
٤٥	جار النبى الحلو .	يوم سفر .	٩١	٥٢	قصة	١٥ يناير ١٩٨٩م .
٤٦	جاك بريفير . د. أحمد عماد .	٨ قصائد لجاك بريفير .	٨٤	٨٥	شعر مترجم	١٥ يونية ١٩٨٨م .
٤٧	د. جاك شاهين .	العربى كما تراه هوليود .	٨٣	٩٩	من المجلات العربية	١٥ مايو ١٩٨٨م .
٤٨	جلال العشرى .	إنها حقا مجنونة .	٨٨	٩٩	من المكتبة	١٥ أكتوبر ١٩٨٨م .
٤٩	د. جمال الدين سيد محمد .	منظور وجيلة . (رواية يوغوسلافية) فى مدح أهل العربية .	٨٠	٩٤	من المكتبة	١٥ فبراير ١٩٨٨م .
٥٠	جمال زكى مقار .	هناك حيث يرقص القمر .	٨٠	٤٢	قصة	١٥ فبراير ١٩٨٨م .
٥١	جمال عبد المقصود .	رواية « يوم قتل الزعيم » دراسة تطبيقية . صورتان للحدث الواحد .	٩١	١٦	دراسة	١٥ يناير ١٩٨٩م .
٥٢	د. جمال عبد الناصر .	سينما الرعب : حزب الشيطان .	٨٢	٦٠	سينما	١٥ إبريل ١٩٨٨م .
		سينما الرعب : وحوش الشر .	٨٣	٧٠	سينما	١٥ مايو ١٩٨٨م .
		سينما الرعب : خوارق الطبيعة .	٨٥	٧٤	سينما	١٥ يوليو ١٩٨٨م .
		سينما الرعب : الرحيل إلى العالم الآخر .	٨٦	٦٢	سينما	١٥ أغسطس ١٩٨٨م .
		نجيب محفوظ . . . الروائى المتفرد .	٨٧	١٠٧	من المكتبة	١٥ سبتمبر ١٩٨٨م .
٥٣	جمال فاضل .	المطاردون .	٨٦	٥٦	قصة	١٥ أغسطس ١٩٨٨م .
٥٤	جمال نجيب التلاوى .	مستويات القص فى رواية : « مسافة بين الوجه والقناع »	٨٦	٣٤	دراسة	١٥ أغسطس ١٩٨٨م .
		تقنيات الحداثة فى روايات إدوار الخراط .	٨٧	٤٤	دراسة	١٥ سبتمبر ١٩٨٨م .
		المتغير الإجتماعى فى رواية « الحب فوق هضبة الهرم »	٩١	٢٨	دراسة	١٥ يناير ١٩٨٩م .
٥٥	جهاد عبد الجبار الكبيسى .	ثلاثية نجيب محفوظ .	٩١	٤٠	رسالة جامعية	١٥ يناير ١٩٨٩م .
٥٦	جيرمى هوثورن . د. عبد الله الدباغ .	أنماط الرواية .	٨٦	٩٤	من المجلات العربية	١٥ أغسطس ١٩٨٨م .

٥٧	حازم شحاته .	جماليات النص الروائى دراسة فى أعمال يوسف القعيد .	٨٨	٢٨	دراسة	١٥ أكتوبر ١٩٨٨م .
٥٨	حامد أبو أحمد .	شاعرية اللغة فى روايات فؤاد قنديل .	٨٦	٢٨	دراسة	١٥ أغسطس ١٩٨٨م .
		الواقعية النقدية فى أدب نجيب محفوظ .	٩٠	١٣	دراسة	١٥ ديسمبر ١٩٨٨م .
٥٩	حسام الدين شوقى .	جيل يضيع ما بين البحر والمدينة .	٨٠	٩٩	من المكتبة	١٥ فبراير ١٩٨٨م .
٦٠	حسام عطا .	الكابوكى (المسرح الشعبى اليابانى) يفتتح دار الأوبرا الجديدة .	٩٠	٩٩	مسرح	١٥ ديسمبر ١٩٨٨م .
٦١	حسب الله يحيى .	الحارس .	٨٩	٣٦	قصة	١٥ نوفمبر ١٩٨٨م .
٦٢	حسن توفيق .	حصار الوجوه القديمة .	٨٧	٦٨	شعر	١٥ سبتمبر ١٩٨٨م .
٦٣	حسن سرور .	حوار مع القاص محمد مستجاب .	٨١	٩٠	حوار	١٥ مارس ١٩٨٨م .
		خصائص اللغة الشعرية فى مسرح صلاح عبد الصبور	٨٥	٦١	رسالة جامعية	١٥ يوليو ١٩٨٨م .
		ببليوجرافيا عن الرواية المصرية من عام ١٩٧٥ إلى ١٩٨٧م .	٨٨	٦٣	ببليوجرافيا	١٥ أكتوبر ١٩٨٨م .
٦٤	حسن سعد .	حول مهرجان دمشق المسرحى الحادى عشر . (رسالة دمشق)	٩١	٦٦	رسالة خارجية	١٥ يناير ١٩٨٩م .
٦٥	حسن عطية .	حول معرض الفنون الشعبية المصرية فى مدريد . (رسالة أسبانيا)	٨١	٦١	رسالة خارجية	١٥ مارس ١٩٨٨م.
		أنشودة عنقاء المسرح الأسبانى . « فوينتى أو بيخونا » المسفوحة على مسرح الشرف الشعبى . (رسالة أسبانيا)	٨٩	٦٤	رسالة خارجية	١٥ نوفمبر ١٩٨٨م .
٦٦	حسن فتح الباب .	للذين أتوا بعدنا .	٨٢	٥٣	شعر	١٥ إبريل ١٩٨٨م .
٦٧	حسن نور .	زينة الدنيا .	٨٣	٥٥	قصة	١٥ مايو ١٩٨٨م .
٦٨	حورية البدرى .	إنحسار المدى .	٨٨	٨٨	شعر	١٥ أكتوبر ١٩٨٨م .
٦٩	د. خالد محمد نعيم .	فى تاريخ الثقافة المصرية : جامعة أدباء العروبة و الفكرة الغربية فى مصر .	٨٤	١١	دراسة	١٥ يونية ١٩٨٨م .
٧٠	خورخى لويس بورخيس . طلعت شاهين .	بيت أستريون .	٩١	٥٨	قصة مترجمة	١٥ يناير ١٩٨٩م .
٧١	خيرى شلبى .	الحس التاريخى فى أدب نجيب محفوظ .	٩١	٣٢	دراسة	١٥ يناير ١٩٨٩م .
٧٢	درويش الأسيوطى .	موسيقى من العمق .	٨٩	٥٢	شعر	١٥ نوفمبر ١٩٨٨م .
٧٣	دوروثى باركر . د. أحمد شفيق الخطيب .	ولكن الجالس إلى يمينى .	٨٤	٦٠	قصة مترجمة	١٥ يونية ١٩٨٨م .
٧٤	ديراونت ماى .	الفنون الحية فى أندونيسيا .	٨٤	٦٣		١٥ يونية ١٩٨٨م .
٧٥	راى براد بيرى . حسن حسين شكرى .	المطر سيأتى بماء فرات .	٩٠	٦٦	قصة مترجمة	١٥ ديسمبر ١٩٨٨م .
٧٦	رجاء النقاش .	لغة فى محنة .	٨١	١١٢	الصفحة الأخيرة	١٥ مارس ١٩٨٨م .
٧٧	رفقى بدوى .	ثلاث قصص قصيرة : (الرجل الذى انهزم ـ الجميع فى دائرة المكن ـ الواقف فى الميدان بمفرده) .	٨٤	٥٦	قصة	١٥ يونية ١٩٨٨م .
٧٨	د. رفيق الصبان .	المسافرون . . . فى السينما المصرية	٨١	٩٨	سينما	١٥ مارس ١٩٨٨م .
٧٩	د. رمضان بسطاويسى .	جورج لوكاتش والفكر الجمالى المعاصر .	٨٢	١٦	دراسة	١٥ إبريل ١٩٨٨م .
		دراسة فى قضايا العالم الروائى عند أمين ريان . حافة الليل : رؤية البصر والبصيرة .	٨٦	٤٦	دراسة	١٥ أغسطس ١٩٨٨م .
٨٠	د. ريكان إبراهيم .	علم نفس النقد .	٩١	١٠٦	من المجلات العربية	١٥ يناير ١٩٨٩م .

٨١	د. زينب محمود الخضيرى .	إعترافات القديس أوغسطين .	٨٤	١٨	دراسة	١٥ يونية ١٩٨٨م .
٨٢	سالم عباس خدادة .	غموض الشعر الجديد .	٨٧	١٠٤	من المجلات العربية	١٥ إبريل ١٩٨٨م .
٨٣	د. سامى الرباع .	اللغة العربية : بين التجديد والتقليد .	٨٩	٩٣	من المجلات العربية	١٥ نوفمبر ١٩٨٨م .
٨٤	سامى خشبة .	أسئلة ثلاثة وإجابة واحدة : لماذا أخفى العميد منطق إجابته ؟ .	٨٠	١١٢	الصفحة الأخيرة	١٥ فبراير ١٩٨٨م .
		موسوعة للقاهرة مطلوبة من مجلتها .	٨٥	١١٢	الصفحة الأخيرة	١٥ يوليو ١٩٨٨م .
٨٥	د. سامية أحمد أسعد .	الإنسان فى عالم سكينة فؤاد .	٨٦	٥	دراسة	١٥ أغسطس ١٩٨٨م .
		قراءة فى روايات إقبال بركة .	٨٨	٨	دراسة	١٥ أكتوبر ١٩٨٨م .
٨٦	ستورى آلن .	كلمة السكرتير الدائم للأكاديمية السويدية فى حفل تسليم الجوائز .	٩١	١١٢	الصفحة الأخيرة	١٥ يناير ١٩٨٨م .
٨٧	د. سعد أبو الرضا .	مؤتمر النقد الأدبى الثانى . (رسالة الأردن)	٨٧	٨٤	رسالة خارجية	١٥ سبتمبر ١٩٨٨م .
٨٨	سعد الدين حسن .	الانصهار فى اللحظات المتعاقبة .	٨٩	٦٨	قصة	١٥ نوفمبر ١٩٨٨م .
٨٩	سمير درويش .	دائرة العشق الأبدية .	٨١	٧٦	شعر	١٥ مارس ١٩٨٨م .
٩٠	د. سمير سرحان .	المشهد فى العالم الغربى من النقد الحديث إلى البنيوية .	٨٤	٢٨	دراسة	١٥ يونية ١٩٨٨م .
٩١	سمير فريد .	زوجة رجل مهم .. نقد النوايا ونقد الدراما .	٨٤	٧٧	سينما	١٥ يونية ١٩٨٨م .
		مهرجان كان ٨٨ واقع المهرجان وواقع السينما فى العالم .	٨٥	٧٠	سينما	١٥ يوليو ١٩٨٨م .
		فى مفهوم الفيلم التسجيلى .	٨٧	٧٥	سينما	١٥ سبتمبر ١٩٨٨م .
		سعد نديم رائد السينما التسجيلية .	٨٨	١٠٥	سينما	١٥ أكتوبر ١٩٨٨م .
٩٢	د. سيد محمود القمنى .	هل بنى الفراعنة الكعبة ؟!	٨	٦	دراسة	١٥ مارس ١٩٨٨م .
٩٣	شادى صلاح الدين .	إطار .	٨٥	١٠٦	شعر	١٥ يوليو ١٩٨٨م .
		الإنسان والمكان وتصاوير يحيى الطاهر عبد الله .	٨٨	٥٣	دراسة	١٥ أكتوبر ١٩٨٨م .
٩٤	د. شاكر عبد الحميد .	الملامح الأسطورية فى رواية المسافات .	٨٣	٤١	دراسة	١٥ مايو ١٩٨٨م .
		مالك الحزين : الحركة وعبور الحواجز . (دراسة طوبولوجية)	٨٥	١٠	دراسة	١٥ يوليو ١٩٨٨م .
		صورة الذات وصورة الآخر محاولة أولية لفهم الشخصية المصرية . من خلال بعض أعمال يوسف إدريس الروائية .	٨٦	١٥	دراسة	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م
٩٥	شاهيناز المهدى .	الشخصيات الهامشية من قاع المجتمع إلى قمة البطولة .	٨٠	٨٤	سينما	١٥ فبراير ١٩٨٨م .
٩٦	شحادة مطر .	الاتجاه النفسى فى دراسة الأدب والشخصية الأدبية عند طه حسين .	٨٧	٩٢	من المجلات العربية	١٥ سبتمبر ١٩٨٨م .
٩٧	د. شكرى عزيز الماضى .	من إشكاليات النقد المعاصر العلاقة بين الأدب واللغة .	٨٨	٩٦	من المجلات العربية .	١٥ أكتوبر ١٩٨٨م .
٩٨	د. شكرى عياد .	لغة الرواية .	٨٧	١١٢	الصفحة الأخيرة	١٥ سبتمبر ١٩٨٨م .
٩٩	شمس الدين موسى .	دراسات فى الرواية العربية .	٨١	١٠٥	من المكتبة	١٥ مارس ١٩٨٨م .
		السباحة فى قمقم .	٨٣	١٠٤	من المكتبة	١٥ مايو ١٩٨٨م .

		روائى من الجيل الذى تأثر بنجيب محفوظ .	٨٧	١٠٢	من المكتبة	١٥ سبتمبر ١٩٨٨م .
		« الرواية الفائزة بجائزة الدولة التشجيعية . . بين السياسة والتاريخ » حكاية المواطن والضابط .	٨٨	٣٦	دراسة	١٥ أكتوبر ١٩٨٨م .
		« سندباد مصرى » قصيدة طويلة فى حب مصر .	٨٩	١٠٠	من المكتبة	١٥ نوفمبر ١٩٨٨م .
		الله فى رحلة نجيب محفوظ الرمزية .	٩٠	١٠٢	من المكتبة	١٥ ديسمبر ١٩٨٨م .
١٠٠	د. شوقى ضيف .	الشعر الحر بين التراث والحداثة .	٨٥	١٠٤	من المجلات العربية	١٥ يوليو ١٩٨٨م .
١٠١	د. صالح جواد الطعمة .	الأدباء العرب بين فروسية الكلام وفقدان الذاكرة (٣) .	٨٠	٦٤	متابعات	١٥ فبراير ١٩٨٨م .
١٠٢	صبرى أبو علم .	توترات مقاتل .	٨١	٣٩	شعر	١٥ مارس ١٩٨٨م .
١٠٣	د. صبرى حافظ .	البنية الروائية وآليات الرقابة الذاتية .	٨٨	١٤	دراسة	١٥ أكتوبر ١٩٨٨م .
١٠٤	صفوت شعلان .	مهرجان بغداد المسرحى العربى الثانى . (رسالة بغداد)	٨١	٥٤	رسالة خارجية	١٥ مارس ١٩٨٨م .
		واقدساه . . الماضى والحاضر والمستقبل .	٨٦	٨٩	مسرح	١٥ أغسطس ١٩٨٨م .
١٠٥	صفوت كمال .	مركز الفنون الشعبية و ثلاثون عاماً من العمل الميدانى .	٨٢	١١٢	الصفحة الأخيرة	١٥ إبريل ١٩٨٨م .
١٠٦	د. صلاح قطب .	مصر فى شعر د. جى إنرايت .	٨٤	٢٤	دراسة	١٥ يونية ١٩٨٨م .
١٠٧	صلاح والى .	ديمومة التحول .	٨٥	٤٤	شعر	١٥ مايو ١٩٨٨ م
١٠٨	صمويل بيكيت . . د . ابراهيم حمادة .	من أغرب غرائب مسرح اللامعقول : ثلاث مسرحيات عبثية .	٨١	٤٠	مسرحية مترجمة	١٥ مارس ١٩٨٨م .
١٠٩	طارق المهدوى .	الأسياد .	٨٢	٤٠	قصة	١٥ إبريل ١٩٨٨م .
١١٠	طلعت فهمى .	حكاية الشتاء .	٨٥	٧٨	قصة	١٥ يوليو ١٩٨٨م .
١١١	د. طه وادى .	بداية ونهاية المضمون . . و . . الشخصية .	٨٨	٤٠	دراسة	١٥ أكتوبر ١٩٨٨م .
		ببليوجرافيا عن الرواية المصرية . ١ ـ من البداية وحتى عام ١٩٧٤م .	٨٨	٥٨	ببليوجرافيا	١٥ أكتوبر ١٩٨٨م .
١١٢	عادل العليمى .	جذور فكرة مسرح السامر .	٨١	٤٧	مسرح	١٥ مارس ١٩٨٨م .
		حول الظواهر المسرحية : القداس .	٩١	٧٠	مسرح	١٥ يناير ١٩٨٩م .
١١٣	عادل ثابت .	الكاريكاتير . الدور السياسى والاجتماعى .	٨٢	١١٠	فن تشكيلى	١٥ إبريل ١٩٨٨م .
١١٤	د. عاطف العراقى .	ابن رشد وواقعنا الفكرى المعاصر .	٨٠	٣٦	دراسة	١٥ نوفمبر ١٩٨٨م .
		الدكتور يحيى هويدى والبحث عن واقع الإنسان .	٨٩	٢٧	دراسة	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
		طائر الحب والسلام بين الأديان يحلق فى سماء إيطاليا . حول المؤتمر العالمى للسلام بين الأديان المنعقد بمدينة أسيزى (رسالة إيطاليا)	٩١	٦٢	رسالة خارجية	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
١١٥	عائد خصباك	أنظر إليه . . إنه يهوى مضيئاً .	٨٢	٦٥	قصة	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
١١٦	عايدة لطفى .	بطل من هذا الزمان . قراءة لرواية « بيت الياسمين » .	٨٨	٣٤	دراسة	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
١١٧	عباس محمود عامر .	نبقة النار . (كلمات أخيرة على لسان شهيد)	٨٠	٧٠	شعر	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .

		حوار مع نهاد شريف : حول أدب الخيال العلمى .	٨٥	٤٠	حوار	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
١١٨	عبد الحكيم حيدر .	العطايا .	٨٣	٦٥	قصة	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
١١٩	د. عبد الحميد إبراهيم .	موت طفلة مغتربة .	٨١	١٠٣	من المكتبة	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
١٢٠	عبد الحميد توفيق زكى .	الحياة الاجتماعية والموسيقى فى القرن العشرين .	٨٤	٣٤	موسيقى	١٥ يونية ١٩٨٨ م .
		خواطر وذكريات : د/حسين فوزى ومسيرة التذوق الموسيقى .	٨٩	١٨	دراسة	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
١٢١	د. عبد الحميد حمام .	بحث فى الموسيقا المرافقة (التصويرية) .	٨٠	٤٤	موسيقى	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
		الموشح من وجهة نظر موسيقية مع تركيز على أقوال ابن سناء الملك .	٨١	٨٣	موسيقى	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
		معارضة العروض : علاقة الشعر بالغناء .	٨٣	٣٠	دراسة	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
١٢٢	عبد الحميد حواس .	مهرجان التراث والثقافة . (رسالة الرياض)	٨٣	٨٠	رسالة خارجية	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
١٢٣	عبد المجيد شكرى .	الإسلامية والروحية فى أدب نجيب محفوظ .	٨٦	٩٧	من المكتبة	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
		بناء الرواية .	٨٧	٩٩	من المكتبة	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
		المؤتمر الرابع لأدباء الأقاليم إشراقة أمل نحو المستقبل .	٨٩	٦٠	متابعات	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
		قضية الشكل الفنى عند نجيب محفوظ .	٩١	٩٥	من المكتبة	١٥ يناير ١٩٨٩م .
١٢٤	عبد الرحيم الماسخ .	الذى باعنى .	٨٧	٥٧	شعر	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
١٢٥	عبد الرحمن أبو عوف .	نمط المثقف اليسارى فى روايات نجيب محفوظ .	٩١	١٩	دراسة	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
١٢٦	د. عبد العزيز شرف .	ثروت أباظة فى الرواية العربية .	٨٧	٣٦	دراسة	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
١٢٧	عبد العزيز صادق .	فنون ومعتقدات من أفريقيا وآسيا : بخيوط من الروح نسجت هذه السجادة .	٨٠	١٠٨	فن تشكيلى	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
		فن الخزف فى العالم الأفريقى الآسيوى .	٨٣	١٠٨	فن تشكيلى	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
١٢٨	د. عبد العزيز نبوى .	حول أول مؤتمر علمى عن : زكى مبارك .	٨٣	٩٠	متابعات	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
١٢٩	عبد الغفور النعمة .	الرباط المقدس بين الموسيقى والشعر .	٨٥	١٠٢	من المجلات العربية	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
١٣٠	عبد الغنى داود .	يوسف جوهر بانوراما عالمه الروائى .	٨٧	٢٥	دراسة	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
		الشخصية العربية فى السينما العالمية .	٨٩	١٠٣	من المكتبة	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
١٣١	د. عبد الله عبد الدائم .	الأيديولوجيا الناعمة موجة جديدة فى الغرب .	٨٤	٩٩	من المجلات العربية	١٥ يونية ١٩٨٨ م .
١٣٢	عبد المنعم عواد يوسف .	وللعشق كينونته .	٩٠	٥٥	شعر	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
١٣٣	عبد الوهاب البياتى .	إلى يلماز غونيه .	٩١	٥١	شعر	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
١٣٤	عثمان عبد المعطى عثمان .	تأثير الماكياج والاكسسوار والأثاث فى التكوين المسرحى .	٨٣	٦٠	مسرح	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
١٣٥	د. عثمان موافى .	موقف عبد القاهر الجرجانى من قضية المعنى .	٨٢	١٠٥	من المجلات العربية	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
١٣٦	عز الدين نجيب .	هدير الصامتين ! حول معرض النحت المصرى المعاصر .	٨٠	١٠٣	فن تشكيلى	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
١٣٧	د. عز الدين اسماعيل أحمد .	فجر التصوير المصرى الحديث .	٨١	١٠١	من المكتبة	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
١٣٨	عصام عبد الله .	حوار مع الأب الدكتور جورج قنواتى .	٨٠	٦٧	حوار	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .

		جولة فى المعرض الدولى العشرين للكتاب : ١ ــ عن النشاطات الأدبية والفكرية والفنية .	٨١	٦٨	متابعات	١٥ مارس ١٩٨٨ م
		الشهيد الحى محمد خليفة التونسى .	٨٢	٩٢	متابعات	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
		الفيلسوف عابد الجابرى وقراءة عصرية للتراث العربى الاسلامى .	٨٣	٧٤	متابعات	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
		إشكالية النقد العربى حوار د. شكرى عياد .	٨٥	٢٠	حوار	١٥ يوليو ١٩٨٨ م
		حوار مع الكاتب المسرحى الكبير سعد الدين وهبه	٨٦	٦٩	حوار	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م
		حوارات فى الرواية المصرية : ١ ــ مع د. سيد حامد النساج . ٢ ــ مع سامى خشبة . ٣ ــ مع د. عبد المنعم تليمة .	٨٧	٥٨	تحقيق	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
		نقد العقل العربى : حوار مع المفكر الكبير د. فؤاد زكريا .	٨٨	٧٨	حوار	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
		تعريف بالراحلين . (د. حسين فوزى ــ فتحى رضوان ــ د. عبد الحميد يونس)	٨٩	٥٦	ببليوجرافيا	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
		ببليوجرافيا الأديب الكبير نجيب محفوظ .	٩٠	٥٨	ببليوجرافيا	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
		حوار مع الفائز بجائزة الدولة التشجيعية فى الفلسفة الدكتور محمد مجدى الجزيرى .	٩٠	٨٠	حوار	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
١٣٩	عصمت داوستاشى	فى الذكرى السادسة لرحيله عبد المنعم مطاوع . . . والصمت .	٨٢	١٠٧	فن تشكيلى	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
١٤٠	علاء الدين وحيد	محمد أبو المعاطى أبو النجا وألوان من شخصياته .	٨٢	٩٣	من المكتبة	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
		إحسان عبد القدوس فى وادى الغلابة .	٨٨	١١٢	الصفحة الأخيرة	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
		زمن الحصار .	٩٠	١٠٤	من المكتبة	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
١٤١	على عبد الفتاح	حوار مع القاص محمد جبريل .	٨٤	٥٢	حوار	١٥ يونية ١٩٨٨ م .
١٤٢	عماد غزالى	الأخدود .	٨٦	٨٤	شعر	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
١٤٣	عواطف يونس	حوار مع الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة .	٨٣	٨٦	حوار	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
١٤٤	د. غالى شكرى	يوميات الفرح فى كتاب الأحزان .	٩٠	٦	دراسة	١٥ ديسمبر١٩٨٨ م .
١٤٥	فاروق خورشيد	قراءة شعبية فى المسرح العربى المخايلون	٨٥	٥٦	مسرح	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
		كلمات فى الحب والأسى «الشعار» .	٨٣	١١٢	الصفحة الأخيرة	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
		دردشة حول البطل الشعبى	٨٩	٩٠	حوار	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
١٤٦	فتحى رضوان	الجلاد والمحكوم عليه بالإعدام .	٨٩	٣٩	مسرحية	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
١٤٧	فهمى الصالح	الجثة . . والوهم .	٨٦	٨٦	قصة	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
١٤٨	فؤاد دوارة .	أهم الحقائق عن توفيق الحكيم .	٨٢	٢٢	دراسة	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
١٤٩	فؤاد زكريا .	نجيب محفوظ والجائزة .	٩٠	١٠٦	من المجلات العربية	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
١٥٠	فؤاد قنديل .	بيتر أبراهامز روائى من جنوب أفريقيا .	٨٠	٢٤	دراسة	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
١٥١	فوزى سليمان .	حول مهرجان لوكارنو السينمائى الدولى الـ ٤١ .	٨٨	٩٢	سينما	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
		دورة غنية لمهرجان القاهرة السينمائى .	٩١	٧٨	سينما	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
١٥٢	فوزى صالح .	مواجد من فصل الرؤى .	٨٣	٧٩	شعر	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
		فصل الفصال	٩٠	٧٧	شعر	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م

١٥٣	فوزية مهران .	مسرحية البهلوان والمساحة الفارغة .	٨٩	٥٠	مسرح	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
١٥٤	فيودور دوستوفسكى . نادية البنهاوى .	شجرة عيد الميلاد المقدسة .	٨٥	٨٢	قصة مترجمة	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
١٥٥	قسطنطين بوستوفسكى . مختار السويفى	ديكنز . . !	٨٩	٥٤	قصة مترجمة	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
١٥٦	قطب عبد العزيز بسيونى .	حوار مع الدكتور محمود على مكى الحائز على الجائزة الأولى للملك فيصل .	٨٢	٧٧	حوار	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
		أثر التغيرات الاجتماعية على الشكل الروائى فى مصر من سنة ١٩٦٥ إلى سنة ١٩٨٥ م .	٨٣	٦٦	رسالة جامعية	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
		إتجاهات الفيلم المصرى المعاصر من سنة ١٩٧٥ إلى سنة ١٩٨٥ م وتوقعات المستقبل .	٨٤	٥٧	رسالة جامعية	١٥ يونية ١٩٨٨ م .
		حوار مع الشاعر الفلسطينى محمد حسيب القاضى . حول فكرة الشعر الفلسطينى فى الأرض المحتلة .	٨٩	٨٠	حوار	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
		حول السمات الفنية فى أدب نجيب محفوظ : (د. عبد المنعم تليمة/د. محمد عنانى/ د. أحمد عثمان)	٩٠	٦٤	تحقيق	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
١٥٧	قمرى البشير .	حول مؤتمر الرواية العربية فى المغرب . أسئلة الرواية/ رواية الأسئلة . (رسالة المغرب)	٨١	٦٤	رسالة خارجية	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
١٥٨	د. كايد عمرو .	أبعاد الواقعية فى الفنون التشكيلية .	٨١	٢٨	فن تشكيلى	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
		الموهبة الفنية من منظار الواقع	٨٣	١٨	دراسة	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
١٥٩	د. كمال عيد	المسرح الشامل بين البداية والنهاية	٨٠	٦٠	مسرح	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
		دماء الكعبة فى التطبيق الفنى .	٨٢	٤٦	مسرح	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
		الغربان . . أم الشاعرية فى الفن ؟؟	٨٤	٤٢	مسرح	١٥ يونية ١٩٨٨ م .
		كوميديا الشقيقات الثلاث .	٨٥	٥٢	مسرح	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
١٦٠	د. كمال نشأت .	رحلة فى قصيدة تحت الأمطار للفيتورى .	٨٢	٣٢	دراسة	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
		الصالونات الأدبية .	٨٤	١١٢	الصفحة الأخيرة	١٥ يونية ١٩٨٨ م .
١٦١	كوثر رستم كيالى .	بداية الرحلات عند قدماء العرب .	٨٩	٨٥	تعليقات وآراء	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
١٦٢	لمعى المطيعى .	الدكتور حسين فوزى ١٩٠٠ ــ ١٩٨٨ بانوراما ثقافية وفكرية .	٨٩	١٤	دراسة	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
١٦٣	مأمون حمزة .	ما بعد الحداثة ــ تيار جديد يجتاح الساحة الأدبية فى أمريكا .	٨٣	١٠٠	من المجلات العربية	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
١٦٤	مامادو (محمد) غاى .	حول الاستمرارية والواقعية فى الرواية السنغالية	٨١	٢٥	دراسة	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
١٦٥	د. ماهر شفيق فريد .	مشية فى الليل .	٨٢	١٠١	من المجلات	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
		صمويل بيكيت .	٨٢	١٠١	العالمية	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
		الشاعر الانجليزى جون جراى .	٨٢	١٠٢	»	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
		برخت	٨٢	١٠٣	»	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
		ماسينيون والحلاج .	٨٤	٩٦	»	١٥ يونية ١٩٨٨ م .

		أضواء جديدة على دوستويفسكى .	٨٤	٩٧	«	١٥ يونية ١٩٨٨ م .
		أهداف مصطفى سويف .	٨٤	٩٨	«	١٥ يونية ١٩٨٨ م .
		سيدة إنجليزية فى مصر .	٨٦	٥٢	«	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
		جوجول الحزين .	٨٦	٩٣	«	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
		خلفية الأدب الانجليزى ومقالات أخرى .	٨٨	١٠٢	من المكتبة	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
		روايات محفوظ فى السبعينات .	٩٠	٢٧	دراسة	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
١٦٦	مايسة زكى .	البهلوان . . وعندما تغيب كل الوجوه ولا يبقى غير القفا .	٨٧	٧٠	مسرح	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
١٦٧	مجاهد عبد المنعم مجاهد .	فانتازيا لوحة كوب الليمون أو محاولة للخروج على النص .	٨٦	٦٨	شعر	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
١٦٨	مجدى الطيب .	من أفلام الموسم : ضربة معلم .	٨٠	٨٢	سينما	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
١٦٩	د. مجدى يوسف .	جولة فى المعرض الدولى العشرين للكتاب : ٣ ـ تعليق على اللقاء مع مورافيا	٨١	٧١	متابعات	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
		أزمة الأدب المقارن أم أزمة البحث العلمى ؟	٨٩	٨٨	تعليقات وآراء	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
١٧٠	محسن خضر .	جدلية الزمان فى أدب جمال الغيطانى الروائى .	٨٧	٣٢	دراسة	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
		الونش .	٨٣	٩٦	قصة	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
١٧١	محمد إبراهيم أبو سنة .	خريفية .	٨٥	٣٦	شعر	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
١٧٢	محمد أركون .	المثقف فى العالم العربى الاسلامى .	٨٠	٩٢	من المجلات العربية	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
١٧٣	محمد السيد عيد .	الحنان الصيفى .	٨٢	٩٦	من المكتبة	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
١٧٤	محمد الشربينى .	الدراما التليفزيونية فى مصـر .	٩٠	٩٢	مسرح	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
١٧٥	د. محمد جلال عبد الرازق .	الرسوم المتحركة السوفيتية وتجربتها النصف قرنية .	٨٩	١٠٧	فن تشكيلى	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
١٧٦	محمد حجاج	تراكمات .	٨٨	٨٤	قصة	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
١٧٧	محمد سليمان	الاحتواء .	٨٦	٦٦	قصة	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
١٧٨	محمد سيد كيلانى	طه حسين فى باكورة أعماله .	٨١	٢٠	دراسة	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
		شعر الشريف الرضى بين الطبع والتكلف .	٨٩	٣٢	دراسة	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
١٧٩	د. محمد شبل الكومى .	نجيب محفوظ والموروث الشعبى دراسة لملحمة الحرافيش .	٨٧	١٥	دراسة	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
		الوجود والحرية عند نجيب محفوظ دراسة فى رواية زقاق المدق .	٩٠	٢٠	دراسة	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
١٨٠	محمد صدقى	فى إنتظار الساعة الثالثة .	٨٠	٥٤	قصة	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
		حديث لم يسبق نشره مع ميخائيل نعيمة منذ ٣١ عاماً .	٨٢	٦٨	حوار	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
		ميخائيل نعيمة من المهد إلى اللحد .	٨٢	٧٢	ببليوجرافيا	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
١٨١	د. محمد عبد المنعم خاطر	مرحلة الوعى بأبعاد التجربة فى شعر نازك الملائكة .	٨٠	٢٠	دراسة	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
١٨٢	محمد فتحى غريب	الانتخاب	٨٢	٧٦	شعر	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
١٨٣	محمد فريد أبو سعدة	قشعريرة	٨٠	٥٢	شعر	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
		اللوحة	٩١	٦٨	شعر	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
١٨٤	محمد فهمى سند	الصدى	٨٨	٨٢	شعر	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
١٨٥	محمد قطب إبراهيم	حول الفن الحديث .	٨١	١٠٧	فن تشكيلى	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
١٨٦	محمد كشيك	اللجنة «الواقع المأساوى ودراما السقوط الفردى» .	٨٦	١٢	دراسة	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .

		ملامح الرؤية الإبداعية في رواية مالك الحزين .	٨٨	٢٤	دراسة	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
		مغامرة الابداع في قصص نجيب محفوظ .	٩١	٢٢	دراسة	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
١٨٧	محمد كمال محمد .	شيء بين الابتداء والانتهاء .	٨٢	٨٠	قصة	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
١٨٨	محمد محمود عبد الرازق .	حواريات نجيب محفوظ .	٩٠	٤٣	دراسة	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
١٨٩	د. محمد نجيب التلاوي .	نجيب محفوظ ورواية النهر .	٩٠	٣٩	دراسة	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
١٩٠	محمد وايت وعلي .	حفريات المعرفة .	٨٧	١٠٤	من المكتبة	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
١٩١	محمود المندي .	«الجيوكندة» أو «الموناليزا» للفنان ليوناردو دافنشي	٨٠	بطن الغلاف .	فن تشكيلي	١٥ فبراير ١٩٨٨ م
		لوحة للفنان فان جوخ .	٨١	بطن الغلاف .	«	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
		لوحة للفنان أحمد نصير .	٨١	بطن الغلاف الأخير .	«	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
		جمال السجيني ؛ لوحة «شجرة المصير» .	٨١	الغلاف الأخير .	«	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
		لوحة للفنان عبد الوهاب عبد المحسن .	٨٢	بطن الغلاف الأخير .	«	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
		لوحة للفنان عبد الرحمن النشار .	٨٢	الغلاف الأخير .	«	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
		لوحة «متحابان في مقصورة» للفنانة شويكار عكاشة .	٨٣	بطن الغلاف .	«	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
		لوحة «القلة» للفنان عادل ثابت .	٨٣	بطن الغلاف الأخير .	«	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
		لوحة «وجه» للفنان الفرنسي بول جوجان .	٨٤	بطن الغلاف .	«	١٥ يونية ١٩٨٨ م .
		لوحة «المغنية» للفنان المصري أدهم وانلي .	٨٤	الغلاف الأخير .	«	١٥ يونية ١٩٨٨ م .
		لوحة «العشاق» للفنانة الكندية «أنابوغيجيان» .	٨٥	بطن الغلاف .	«	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
		لوحة «السوق» للفنان المصري «مصطفى بط» .	٨٥	بطن الغلاف الأخير .	«	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
		لوحة للفنان السويسري «بول كلي» .	٨٦	بطن الغلاف .	«	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م
		لوحة للفنان التونسي خليل علولو .	٨٦	بطن الغلاف الأخير .	«	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م
		لوحة «ذات السروال الأحمر» للفنان الفرنسي «هنري ماتيس» .	٨٧	بطن الغلاف .	«	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
		لوحة «مشايخ الحسين» للفنان المصري «يوسف كامل» .	٨٧	الغلاف الأخير.	«	١٥ سبتمبر ١٩٨٨م .
١٩٢	محمود بقشيش .	نظرة إلى عالم المثال ثيو بالدين .	٨٣	١١٠	«	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
١٩٣	د. محمود عاطف السيد .	نجيب محفوظ وعبقريته اللغوية .	٩١	٥	دراسة	١٥ يناير ١٩٨٨ م .
١٩٤	محمود عوض عبد العال .	حول بينالي الاسكندرية السادس عشر .	٨١	١٠٩	فن تشكيلي	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
١٩٥	محمود قاسم .	رحيل مخرج سينمائي كبير حسن الامام من الرواية الشعبية إلى الأدب العربي .	٨١	٩٣	سينما	١٥ مارس ١٩٨٨ م .

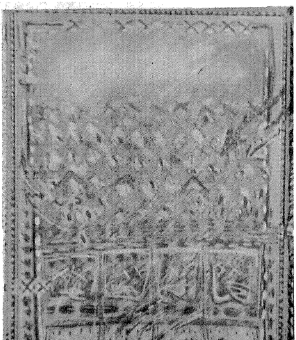
		بيليوجرافية أعمال حسن الامام .	٨١	٩٦	بيليوجرافيا	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
		الرواية الأولى . . . المخاطرة . . . الموهبة . . . النجاح .	٨٣	١٠٢	من المجلات العالمية	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
		مائة عام على ميلاد كاثرين مانسفيلد .	٨٥	٩٨	من المجلات العالمية	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
		الإلتزام والمعاناة فى الرواية العربية ١٩٠٠ ـ ١٩٧٠ م .	٨٦	١٠٠	من المكتبة	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
		اسم الوردة . رواية واحدة تصنع كاتباً .	٨٧	٩٥	من المجلات العالمية	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
		ريشار بورنجيه الممثل . . . وأحلام المدينة .	٨٧	٩٧	»	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
		مهرجان الاسكندرية السينمائى الدولى الخامس إيقاع المهرجان ! وإيقاع الناس .	٨٨	٨٩	سينما	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
		عالم أمين معلوف لملة الكتابة عن التاريخ العربى .	٨٩	٩٦	من المجلات العالمية	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
		ميشيل برود والجائزة قد تتأخر .	٨٩	٩٨	»	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
١٩٦	محمود قرنى .	حكاية . . فى أول السقوط .	٨٦	٥٤	شعر	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
١٩٧	محمود نسيم .	غيمة .	٨٩	٣٨	شعر	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
١٩٨	مختار السويفى .	مؤامرة ضد التاريخ المصرى القديم .	٩١	١٠١	من المكتبة	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
١٩٩	مراد عبد الرحمن مبروك .	توظيف العناصر التراثية فى « هذا الصوت وآخرون » .	٨٠	١٥	دراسة	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
		تأثيرت . س . إليوت على المسرح الشعرى لصلاح عبد الصبور .	٨١	٧٨	رسالة جامعية	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
		الشخصية الروائية والواقع الأسطورى عند صبرى موسى .	٨٦	٢٢	دراسة	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
		الواقع الأسطورى فى روايات بهاء طاهر .	٨٧	٥٠	دراسة	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
		طه حسين فى مسيرة الرواية العربية فى مصر .	٨٨	١٠٧	رسالة جامعية	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
		نجيب محفوظ دراسة فنية ١٩٦٧ ـ ١٩٧٧ م .	٩٠	٥١	»	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
٢٠٠	مروان محمد برزق .	من أوراق عبد الرحمن الداخل .	٨٣	٦٤	شعر	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
٢٠١	مصطفى أبو النصر .	القيد .	٨٧	٥٤	قصة	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٢٠٢	مصطفى الأسمر .	علاقات .	٩٠	٧٤	قصة	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
٢٠٣	د. مصطفى رجب .	فى قضية الرمزية الصوتية .	٨٤	٩٣	من المكتبة	١٥ يونية ١٩٨٨ م .
٢٠٤	مصطفى شعبان جاد .	تراث عبد الحميد يونس .	٨٩	٢١	دراسة	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٢٠٥	مصطفى عبد الغنى .	الحاج الجسد المنهك .	٨٥	٩٣	من المكتبة	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
		مدخل إلى الرواية السياسية عند إحسان عبد القدوس .	٨٧	٢٠	دراسة	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
		الزمن واللغة فى رواية عبده جبير « ثلاثية سبيل الشخص » .	٨٨	٤٦	دراسة	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
		الزمن فى رواية نجيب محفوظ «الباقى من الزمن ساعة» .	٩٠	٣١	دراسة	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
٢٠٦	د. مصطفى ماهر	من إتجاهات الرواية الفرنسية المعاصرة . رينيه فالليه : وأدب موضوعه البسطاء .	٨٣	٥	دراسة	١٥ مايو ١٩٨٨ م .

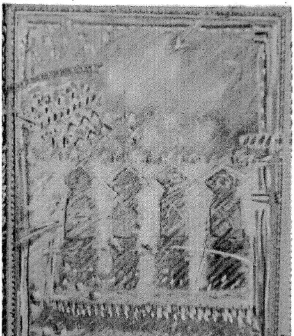
٢٠٧	د. مصطفى يوسف منصور .	مسرحية أبو نضارة وبعض القضايا المسرحية .	٨٦	١٠٣	من المكتبة	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٢٠٨	مفرح كريم .	الرمح فى قلب الريح .	٩٠	٧٠	شعر	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
٢٠٩	منى حسن نجم .	ندوة عربية : أطفالنا والتراث .	٨٥	٨٠	متابعات	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
٢١٠	مهدى بندق .	الأديب ثروت أباظة ومجابهة الديكتاتورية .	٨٦	٤٤	دراسة	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
		المندوب يسأل .	٨٣	٨٤	شعر	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
٢١١	مهدى محمد مصطفى .	الطائر الغامض .	٨٣	٥٨	شعر	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
		أدونيس : أشعر أننى أجيء من المستقبل .	٨٤	٧١	حوار	١٥ يونية ١٩٨٨ م .
		المربد الشعرى التاسع : بين ارتداد الشعر وجمود الدراسات النقدية . (رسالة بغداد)	٩١	٤٨	رسالة خارجية	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
		حوار مع الشاعر المغربى محمد بنيس .	٩١	٥٤	حوار	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٢١٢	نبيل راغب .	الأشباح فى الأدب العالمى .	٨٠	٩١	من المجلات العربية	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٢١٣	نبيل فرج .	معرض الفنان سمير رافع من الأسطورة إلى الواقع الاجتماعى .	٨٠	١١٠	فن تشكيلى	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
		جولة فى المعرض الدولى العشرين للكتاب . ٢ ـ من اللقاءات الثقافية مع ألبرتو مورافيا .	٨١	٧٠	متابعات	١٥ مارس ١٩٨٨ م
		البحث عن نظام كونى جديد ينبع من قلب الإنسان .	٨٢	٩٩	من المكتبة	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
		كتاب آسيا وأفريقيا فى الندوة الدولية : « الأديب وقضايا العصر » ثلاثة أبحاث عن الديمقراطية والابداع .	٨٣	٩٣	متابعات	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
		« السينما والتعبير الفنى » مقال مجهول لنجيب محفوظ .	٩٠	٥٦	تعليقات وآراء	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
		تأملات فى عالم نجيب محفوظ .	٩١	٩٣	من المكتبة	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٢١٤	نبيل قاسم .	حوار مع الطاهر وطار أديب الجزائر .	٨٠	٧٦	حوار	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٢١٥	نبيل مرسى .	النافذة .	٩٠	٧٢	قصة	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
٢١٦	د. نجوى عانوس .	مسرح أمين صدقى .	٨٠	٢٧	دراسة	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
		ببليوجرافيا لمسرحيات أمين صدقى .	٨٠	٣٤	ببليوجرافيا	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
		شمشون ودليلة فى مسرح معين بسيسو .	٨٥	٢٤	دراسة	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
٢١٧	نجيب محفوظ .	السينما والتعبير الفنى .	٩٠	٤	الافتتاحية	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
		نص كلمة نجيب محفوظ فى الأكاديمية السويدية .	٩١	٣	«	١٥ يناير ١٩٨٨ م .
		ثمن زوجة .	٩١	٣٥	قصة	١٥ يناير ١٩٨٨ م .
٢١٨	نسيم مجلى .	حرية الفنان .	٨٠	٩٦	من المكتبة	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
		أزمة الضمير الإنسانى فى « قرية ظالمة » .	٨٦	٣٩	دراسة	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٢١٩	نعمات البحيرى .	فى الخلاء .	٨٥	٥٠	قصة	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
٢٢٠	د. نعيم عطية .	إطلالة على الشعر اليونانى المعاصر . الشاعر اليونانى ساختوريس وأربعون عاماً من الشعر .	٨٥	١٧	دراسة	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
		رؤية السندباد .	٨٩	١٠	دراسة	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .

٢٢١	د. نهاد صليحة .	الوجه الغائب . . ولعبة الأقنعة فى دماء على ستار الكعبة .	٨٢	٤٢	مسرح	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
٢٢٢	هدى المزين .	نشاطات معهد العالم العربى الثقافية . (رسالة باريس)	٨٢	٨٨	رسالة خارجية	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
٢٢٣	وجيه وهبه .	«ناجى فى ذكراه المائة . . لماذا كان رائداً ؟	٨٦	١٠٧	فن تشكيلى	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م
		حسن الشرق ومعارض صيف باردة .	٨٧	١٠٩	»	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
		حول معرض السيوى الأخير القول المعاد ودفء التجربة .	٨٨	١٠٩	»	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
		جولة فى معرض الفنان عمر النجدى .	٨٩	١٠٩	»	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
		رحيل هاوٍ عظيم .	٩٠	١٠٩	»	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
		قطوف من تباشير موسم جديد .	٩١	١١٠	»	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٢٢٤	د. وفاء محمد إبراهيم .	الشخصية المصرية فى فن محمود مختار .	٨٥	١٠٧	»	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
٢٢٥	وليد منير .	وجع جميل .	٨٤	٣٧	شعر	١٥ يونية ١٩٨٨ م .
٢٢٦	د. يمنى طريف الخولى .	الشك من الغزالى إلى ديكارت .	٨٥	٦	دراسة	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
٢٢٧	يوسف الحجاجى .	عالم المخ والسلوك النفاذ إلى وحدة الجهاز العصبى .	٨٥	٣٠	دراسة	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
٢٢٨	يوسف الشارونى .	صدور الحكم فى شكوى الحيوان من ظلم الإنسان .	٨٣	٥٠	دراسة	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
٢٢٩	يوسف ميخائيل أسعد .	القلق فى حياة الأديب .	٨٤	٢١	دراسة	١٥ يونية ١٩٨٨ م .

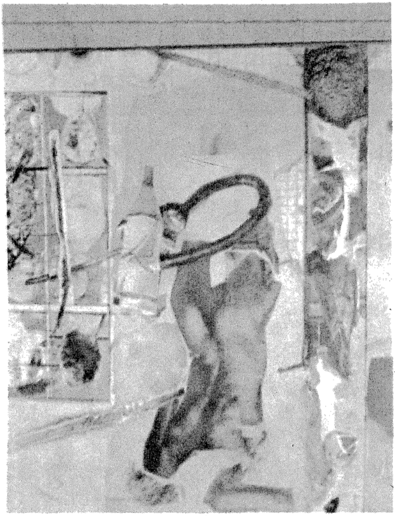
إعداد : حسن سرور

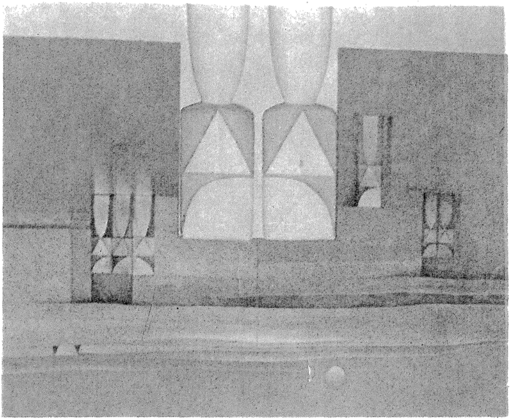
من لوحات معرض بينالى القاهرة

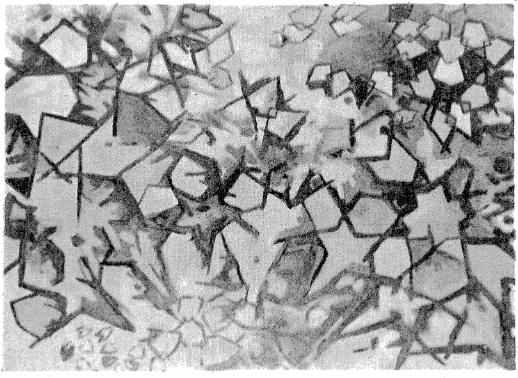


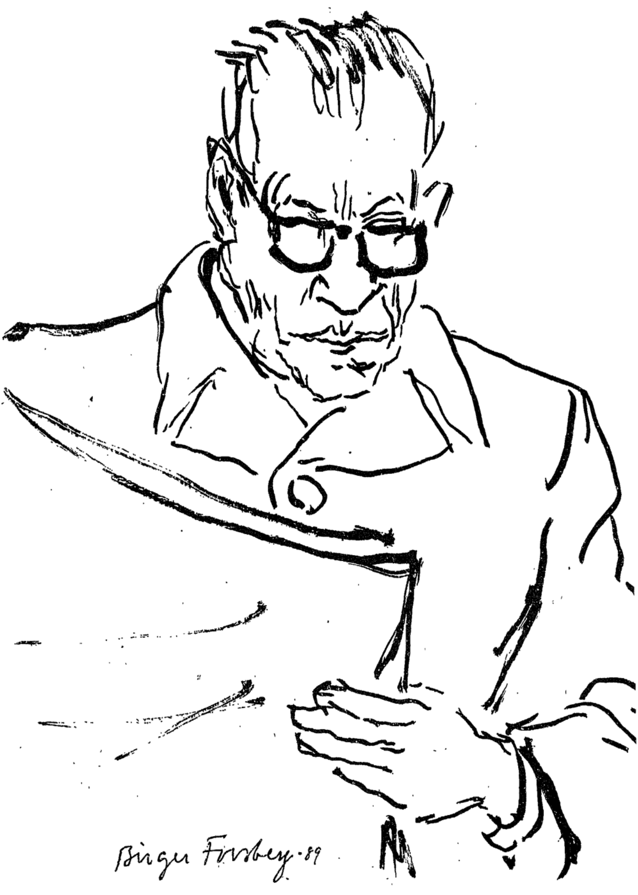



3

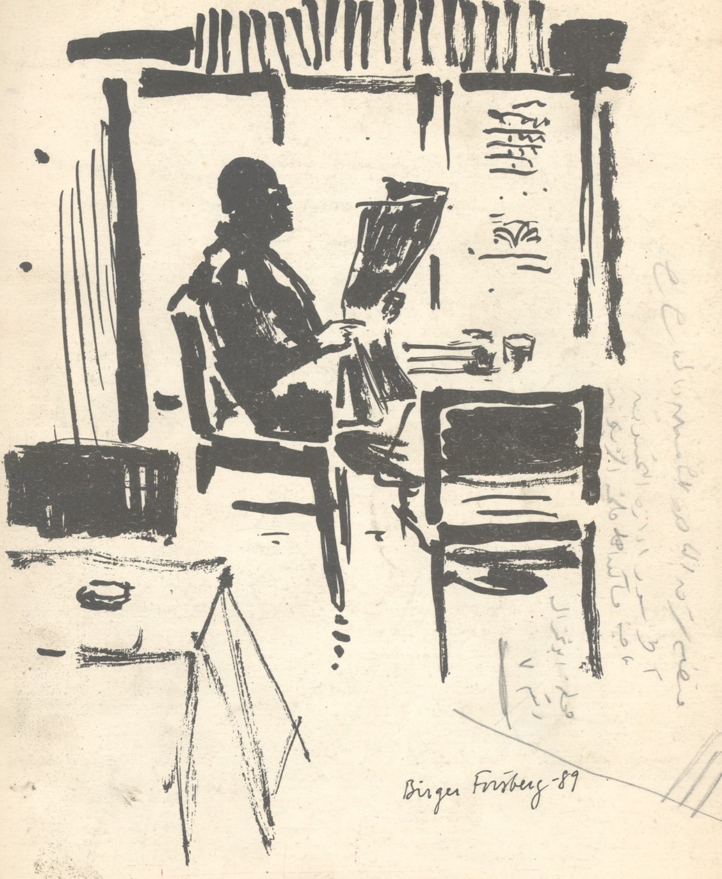








نجيب محفوظ بريشة الفنان السويدى بريار فورسبرج



نجيب محفوظ بريشة الفنان السويدى بريار فورسبرج